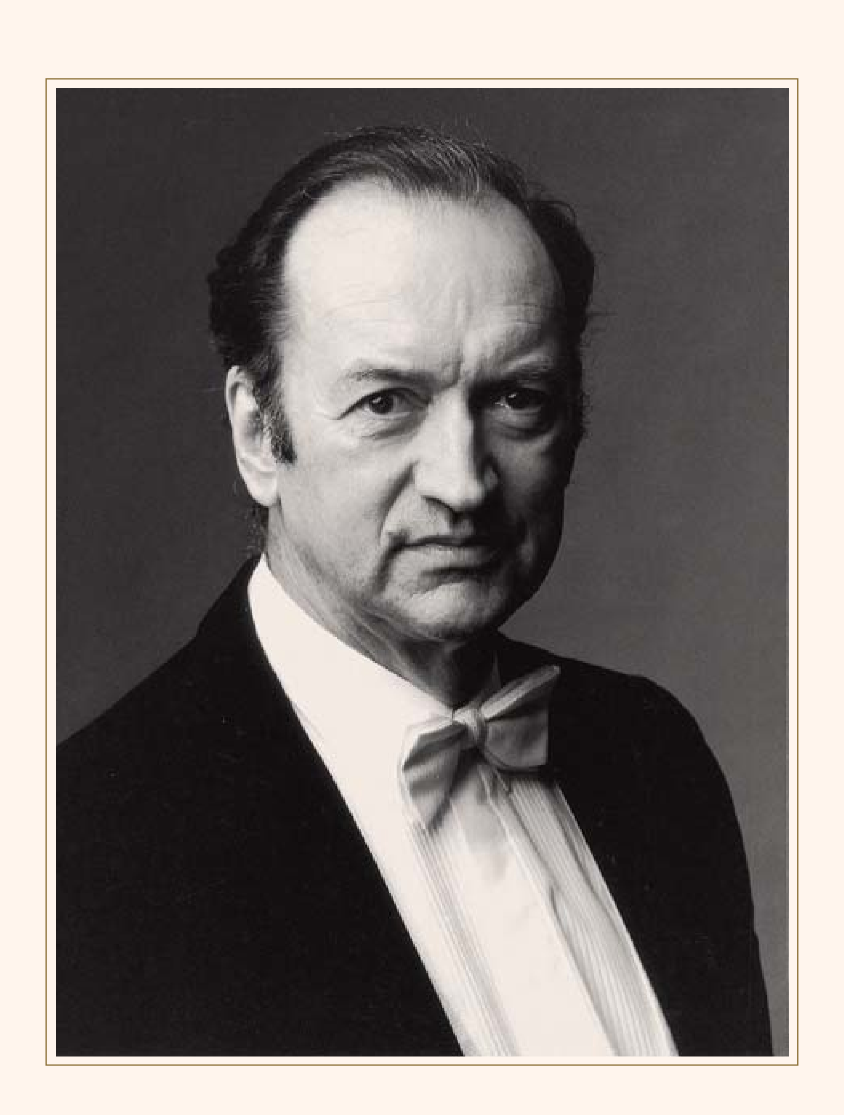
НИКОЛАУС АРНОНКУР

МУЗЫКА

ПУТЬ К НОВОМУ ПОНИМАНИЮ



NIKOLAUS HARNONCOURT



Wege zu einem neuen Musikverständnis

Essays und Vorträge

НИКОЛАУС АРНОНКУР



МУЗЫКА БАРОККО

Путь к новому пониманию



Группа Компаний РИПОЛ классик

ПАЛЬМИРА

Москва / Санкт-Петербург

2019

УДК 78.03
ББК 85.313
А84

Перевел с немецкого О. Р. Коваль

Арнонкур Н.
А84 Музыка барокко: Путь к новому пониманию / Николаус Арнонкур ; [пер. с нем. О. Коваля]. — М. : Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Пальмира», 2019. — 247 с. : ил. — (Серия «Палладио»).

ISBN 978-5-386-12501-1

Николаус Арнонкур (1929–2016) — знаменитый австрийский музыкант и дирижер, одна из ключевых фигур аутентизма, предлагает по-новому взглянуть на старинную музыку и, освободив ее от наслоений превратно понятых традиций, при помощи исторических источников и старинных инструментов попытаться воссоздать то звучание, которое было естественным для Монтеверди, Баха и Генделя.

УДК 78.03
ББК 85.313

ISBN 978-5-386-12501-1



I

Основы музыки и ее интерпретации



Музыка в нашей жизни



От Средневековья до Французской революции 1789 года музыка была одной из важнейших основ нашей культуры и жизни. *Знание* музыки считалось обязательной частью общего образования. Теперь же музыка служит разве что декоративным элементом, который позволяет заполнить свободный вечер посещением оперы или филармонии, украсить официальные торжества или, включив радио, развеять тягостную тишину домашнего одиночества. Отсюда парадокс: кругом звучит намного больше музыки, чем прежде, почти без пауз, — но она уже не имеет для нас былого значения, став всего лишь милым украшением.

Ныне преобладают абсолютно иные ценности, отличные от тех, которые признавали люди предыдущих столетий. Сколько сил, терпения и любви стоило нашим предшественникам возведение святынь и соборов — и как мало внимания они уделяли вещам, предназначенным служить удобству существования. Для человека нашего времени автомобиль или самолет важнее и ценнее скрипки, а схема электронного устройства значительнее симфонии. Тем не менее плата за современные удобства высока: мы безрассудно пренебрегаем интенсивностью жизни ради комфорта, забывая о существовании ценностей, потеря которых необратима.

Коренное изменение роли музыки развивается по нарастающей в течение последних двух веков. С ним тесно связано

Уильям Хогарт. Взбешенный музыкант, 1741. Санкт-Петербург, Эрмитаж





Паоло Веронезе. Брак в Кане Галилейской, 1563. Париж, Лувр. Фрагмент
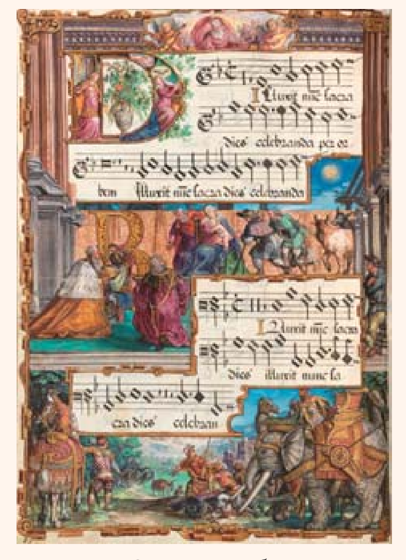
изменение отношения к современной музыке, да и к искусству в целом: до тех пор пока музыка была неотъемлемой частью жизни, она отражала современность. Это был живой язык для рассказа о невыразимом, и понять его могли только современники. Музыка преображала людей — как слушателей, так и музыкантов. Необходимо было непрерывно создавать новую музыку, подобно тому, как люди строят для себя новые дома, в соответствии с новым образом жизни и духовными потребностями. Поэтому старинная музыка, то есть музыка предшествующих поколений, не могла быть ни понятной, ни востребованной и лишь иногда вызывала восхищение своим высоким мастерством.

Когда музыка покинула средоточие нашей жизни, все изменилось: как украшение она должна быть прежде всего «прекрасной». И ни в коем случае не должна беспокоить или ужасать. Современная музыка не отвечает этим требованиям, поскольку, подобно всем другим видам искусства, отображает современное состояние духа. Честный и безжалостный анализ нашего духовного состояния может оказаться не только «прекрасным»: это затрагивает нашу жизнь — и поэтому беспокоит. Парадоксально: мы отвернулись от современного искусства, поскольку оно нас беспокоит, но ведь оно и должно волновать и тревожить. Мы не хотим думать, мы стремимся к прекрасному, чтобы отдохнуть от серой обыденности. Таким образом, искусство — и в особенности музыка — превратилось в сугубо декоративный элемент. И мы обратились к прошлому, к старинной музыке, ибо находим в ней столь желанные красоту и гармонию.

На мой взгляд, это возвращение к старинной музыке (под «старинной» я подразумеваю музыку, созданную до ныне живущих поколений) могло произойти только в результате ряда недоразумений. Теперь востребована «прекрасная» музыка, которой современность очевидно не в состоянии нам предложить. Но исключительно «прекрасной» музыки в отдельности никогда не существовало. «Прекрасное» — это лишь один из элементов музыки, и, сделав его определяю-

щим критерием, мы вынуждены отвергнуть или проигнорировать все иные составляющие. Это своего рода приглаживание, сведение музыки к «прекрасному», стало возможным лишь с того времени, когда ее не сумели или не захотели понимать как целостность. Воспринимая старинную музыку (которую мы считаем единственно настоящей) лишь в качестве милого украшения повседневности, мы больше не смеем видеть ее как единое целое, иначе мы не смогли бы ее упростить и свести к явлению чисто эстетического порядка.

Итак, теперь мы находимся в практически безвыходной ситуации: все еще веря в преображающую силу и власть музыки, вместе с тем мы должны признать, что она оказалась оттесненной на периферию нашей духовной жизни — раньше волновала, сейчас только нравится. Но мы не должны с этим мириться. Скажу прямо: если бы я считал эту ситуацию необратимой, то перестал бы заниматься музыкой вообще.



Ханс Милих. Страница из сборника мотетов герцога Альбрехта V, 1559. Мюнхен, Баварская государственная библиотека

Я убежден, что в скором времени все поймут абсурдность отказа от музыки (а именно это абсурдное упрощение и есть отказ) и мы сможем довериться силе музыки Монтеверди, Баха и Моцарта, а также всему тому, о чем эта музыка повествует. Чем более глубоко и всесторонне мы будем стараться понять эту музыку, тем отчетливее увидим, насколько она выходит за пределы «прекрасного», насколько тревожит и волнует богатством своего языка. В результате — через понимание музыки Монтеверди, Баха и Моцарта — мы придем к восприятию современной музыки, которая говорит нашим языком, представляет нашу культуру и служит ее продолжением. Не потому ли наша эпоха так дисгармонична и страшна, что искусство больше не затрагивает нашей жизни? Не заставило ли нас постыдное отсутствие воображения изъять из языка все, что невыразимо?

Сделал бы свои открытия Эйнштейн, если бы не играл на скрипке? Разве дерзкие и новаторские гипотезы, прежде чем поддаться логическому осмыслению, не были только плодом воображения?

Не случайно сведение музыки к «прекрасному», чтобы сделать ее общепонятной, произошло именно в эпоху Французской революции. В ходе истории повторялись периоды попыток упростить эмоциональное содержание музыки настолько, чтобы она стала понятной любому. Все эти усилия оказались напрасными и привели к новым сложным и разнородным явлениям. Музыка может стать доступной всем, только если редуцируется до примитива — или если каждый изучит ее язык.

Итак, самая последовательная попытка упрощения музыки в целях всеобщего понимания была предпринята после Французской революции. Впервые в масштабе большой страны музыку старались подчинить новым политическим идеям; тогда же для Консерватории разработали новую учебную программу, которая впервые в истории музыки была предельно унифицирована. И до сих пор все, кто занимается европейской музыкой, учатся по этой программе, а слушателям, в соответствии с ее принципами, поясняется: для того, чтобы понимать музыку, нет необходимости ее изучать, вполне достаточно ощущения «прекрасного». Таким образом, каждый считает, что может взять на себя смелость судить о ценности музыки и качестве ее исполнения, — такая убежденность уместна лишь по отношению к произведениям, написанным после революции 1789 года, но ни в коем случае не к музыке предшествующих эпох.

Я глубоко убежден в том, что для продолжения европейской духовной жизни решающей будет способность *жить* в нашей культуре. В сфере музыки это требует двух направлений деятельности.

Во-первых, музыканты должны учиться по-новому, то есть согласно с методой, которая была обязательной за два столетия до нас. Сейчас в музыкальных школах музыку изучают не как язык, но лишь как технику исполнительства — безжизненный технократический скелет.

Во-вторых, следует переосмыслить общее музыкальное воспитание, чтобы оно могло занять в нашей жизни соответствующее место. Благодаря этому великие произведения прошлого предстанут перед нами в новом свете, мы заметим их разнообразие, которое волнует нас и преображает. И лишь тогда мы будем готовы воспринимать новое.

Нам нужна музыка — без нее нет жизни.



Габриэль Метсю. Дама и кавалер за верджиналом, ок. 1665. Лондон, Национальная галерея

Об интерпретации старинной музыки

Поскольку музыка прошлого доминирует в современной музыкальной жизни, следует подробнее осветить связанные с этим проблемы. Существует два совершенно разных подхода к музыке прошлого, которым соответствуют два не менее различных способа ее воспроизведения: первый переносит старинную музыку в современность, второй пытается показать ее через призму эпохи, в которую она возникла.

Первый способ — естественный и востребованный во все эпохи, когда существовала настоящая живая современная музыка. Он был единственно возможным на протяжении всей истории западной музыки, от возникновения полифонии вплоть до второй половины XIX века; еще и ныне среди выдающихся музыкантов много его сторонников. Подобная ориентация обусловлена тем, что язык музыки всегда тесно связан с современностью. Так, в середине XVIII столетия считали, что произведения, написанные в начале века, безнадежно устарели, даже если они признавались настоящими произведениями искусства. У нас неизменно вызывает удивление энтузиазм, с которым новые сочинения когда-то причисляли к необыкновенным достижениям. Старинная музыка рассматривалась лишь как подготовительный этап, порой ее использовали в качестве учебного материала или изредка обрабатывали для какого-либо специального исполнения. И в каждом из столь редких случаев исполнения старинной музыки в XVIII веке определенная модернизация признавалась совершенно необходимой. Но композиторы нашего времени, обрабатывающие старинные произведения, точно знают, что публика хорошо восприняла бы их и без обработки, которая ныне диктуется уже не абсолютной необходимостью, как в предшествующие столетия (когда если и играли музыку прошлого, то только осовремененную), а личными вкусами аранжировщика. Такие дирижеры, как Фуртвенглер или Стоковский, исповедовавшие постромантический идеал, исполняли всю старинную музыку в этом духе. Так, органные произведения Баха были инструментованы для вагнеровского оркестра, а пассионы исполнялись в гиперромантическом стиле с привлечением огромного оркестра и хора.

Второй способ, декларирующий верность произведению, значительно моложе предыдущего, так как возник только в начале XX века. С того времени музыка прошлого воспроизводилась все чаще «аутентичным» способом, и выдающиеся исполнители признали его идеальным. Они стремились исполнять старинную музыку как таковую и в соответствии с духом времени ее создания. Такое отношение к старинной музыке — не приближение ее к настоящему, а наоборот, перемещение самого исполнителя в прошлое — служит симптомом отсутствия живой современной музыки. Нынешняя музыка не удовлетворяет ни музыкантов, ни публику, большая часть которой откровенно уклоняется от нее. И чтобы заполнить образовавшийся вакуум, мы возвра-



Антон Доменико Габбьяни. Музыканты при дворе великого герцога Фердинандо Медичи, ок. 1685. Флоренция, Академия изящных искусств

щаемся к музыке прошлого. В последнее время как-то незаметно мы привыкли к тому, что под словом «музыка» подразумевается прежде всего старинная, к современной же музыке это относится лишь до некоторой степени. Такая ситуация абсолютно нова для истории музыки. Проиллюстрируем ее небольшим примером: если изъять из концертных залов музыку прошлого и исполнять исключительно современные произведения, то эти залы вскоре зияли бы пустотой — именно так произошло бы во времена Моцарта, если бы публику оставили без современной музыки, заменив ее старинной, допустим барочной.

Бесспорно, фундаментом нынешней музыкальной жизни служит музыка прошлого, в особенности музыка XIX века. *Такого никогда еще не наблюдалось со времени появления полифонии.* Точно так же прежде не возникало потребности в аутентичном исполнении старинной музыки, столь необходимом сегодня: для эпохи с собственной живой культурой исторический подход будет, в сущности, абсолютно излишним. Подобное мы наблюдаем и в других видах искусств: например, раньше к готическому собору без колебаний пристраивали барочный баптистерий, выбрасывали прекрасные готические алтари и заменяли их барочными, а сейчас все это тщательно восстанавливается и сохраняется. Впрочем, ориентация на прошлое тоже имеет свои плюсы: впервые в истории западного христианского искусства

мы можем выбрать любую точку обзора и охватить взглядом все достояние минувшего. С этим же связано все большее распространение старинной музыки в концертных программах.

Романтизм стал последней живой эпохой музыкального творчества. Музыка Брукнера, Брамса, Чайковского, Рихарда Штрауса и других композиторов еще была полноценным выражением своего времени, тем не менее на ней будто остановилась вся музыкальная жизнь: и сейчас эту музыку слушают чаще и охотнее, а обучение музыкантов в консерваториях ведется согласно методикам того периода. Мы словно не хотим осознавать, что с тех пор прошло уже много десятилетий.

Если мы сейчас и будем заниматься старинной музыкой, то все равно не сможем действовать подобно нашим предшественникам из великих эпох. Мы утратили непосредственность, позволяющую все приспосабливать к современности, воля композитора стала для нас высочайшим авторитетом. Старинную музыку мы воспринимаем на фоне ее эпохи и должны прилагать усилия для правильного воспроизведения, не в угоду историзму, а потому, что теперь это, пожалуй, единственный способ сделать ее искусством живым и достойным уважения. Однако о достоверности исполнения мы можем вести речь лишь тогда, когда оно будет приближено к тому звуковому образу, который подразумевал композитор во время создания произведения. Безусловно, это возможно только в определенной степени: первичный замысел остается в сфере домысливания, в особенности если речь идет о музыке отдаленных эпох. О намерениях композитора нам сообщают указания для исполнителей, инструментовка и многочисленные, постоянно изменявшиеся манеры исполнительской практики, понимания которых композиторы, естественно, ожидали от своих современников. Это открывает нам широкое поле для исследований, но может привести к грубой ошибке — исполнению старинной музыки только в соответствии с приобретенными знаниями. Существуют «музыковедческие» исполнения, абсолютно безупречные с исторической точки зрения, но какие-то безжизненные. Из двух зол меньшим будет все же исполнение исторически неверное, но живое. Музыковедческие знания — не самоцель, они должны лишь дать нам средства для улучшения качества исполнения, поскольку действительно верным замыслу, аутентичным оно будет только тогда, когда произведение достигнет своего наиболее ясного и красивого выраже-

Юлиус Хенрик Квинкхард. Скрипач и флейтист, 1755. Амстердам, Рейксмузеум



ния. Это может произойти, если знание материала и ответственное отношение соединятся с глубоким чувством музыки.

До сих пор мало внимания отводилось постоянным изменениям музыкальной практики; их даже считали несущественными. Бытовала мысль, что «развитие» идет от примитивных первичных форм через более или менее несовершенные переходные этапы к окончательным, «идеальным» формам, которые во всех отношениях превосходят «подготовительные стадии». Это убеждение, как пережиток эпохи живого искусства, очень распространено и ныне. Люди того времени считали, что музыка, техника игры и инструменты «прогрессировали», достигая пика собственно в их эпоху. Однако ретроспективный взгляд на всю историю музыки свидетельствует об ошибочности подобного убеждения: мы уже не можем вести речь о различной ценности музыки Брамса, Моцарта, Баха, Жоскена или Дюфаи — теория прогресса тут неуместна. Речь теперь идет о вневременном характере всех великих произведений искусства, но такая точка зрения — в своей распростра-

ненной форме — так же ошибочна, как и концепция поступательного развития. Музыка, как и все виды искусства, тесно связана со своим временем; это живое выражение исключительно своей эпохи, и до конца она понятна только современникам. Наше же «понимание» старинной музыки позволяет нам лишь угадывать породивший ее дух. Поскольку музыка всегда отвечает духовной ситуации своего времени, ее содержание не может превышать человеческой способности к пониманию, а каждое достижение с одной стороны компенсируется потерей с другой.

В целом представление о природе и диапазоне изменений, которым подвергалась музыкальная практика на разных этапах своего развития, недостаточно отчетливо. И не будет лишним кое-что уточнить. Например, нотация до XVII века включительно постоянно изменялась, а некоторые обозначения, уже считавшиеся с того времени «однозначными», вплоть до конца XVIII века все еще трактовались по-разному. Теперешний музыкант подробно играет записанное в нотах, не ведая, что математически точная нотация распространилась лишь в XIX веке. Следующий неисчерпаемый источник проблем представляют вопросы импровизации, неразрывно связанные со всей музыкальной практикой до конца XVIII века. Способность различать отдельные фазы развития, принадлежащие соответствующим историческим периодам, требует основательных специальных знаний, практическое применение которых сказывается на форме и содержании исполнения. Наиболее же ощутимое различие дает звуковой образ (в частности, тембр, характер и сила звучания инструментов). Непрестанным изменениям в соответствии с духом времени подвергались прочтения музыкальной нотации и практика импровизации, менялись и звуковые представления, и звуковой идеал, а вместе с ними и инструменты, способ игры на них и даже техника пения. В комплекс формирования звукового образа также входят размеры и акустика помещения.

В частности, нельзя говорить о «развитии», имея в виду изменения в способе игры, то есть в технике, так как техника, подобно инструментам, всегда полностью приспосабливалась к требованиям своего времени. Здесь можно было бы возразить, что требования к технике игры неустанно повышаются; это верно, но только относительно определенных видов техники, в то время как в других ее разновидностях эти требования уменьшились. Действительно, ни один скрипач XVII века



Франсуа Юбер Друэ. Портрет певицы Жюстин Фавар, 1757. Нью-Йорк, музей Метрополитен

не смог бы сыграть концерт Брамса, как ни один скрипач, играющий Брамса, не может безупречно исполнить сложные скрипичные произведения XVII века. Произведения из разных эпох требуют одинаково сложной, но принципиально различной техники.

Подобные изменения можно заметить в инструментовке и в инструментах. Каждая эпоха использовала инструментарий, наиболее отвечавший ее музыке. В воображении композиторов звучали современные им инструменты; часто произведения создавались по заказу конкретных музыкантов. К тому же всегда требовалась музыка, удобная для игры на конкретных инструментах: «неисполнимыми» были только плохо написанные произведения, авторы которых подвергались осмеянию. То, что сейчас много произведений старых мастеров считаются почти недоступными для исполнения (например, голоса медных духовых инструментов в барочной музыке), объясняется тем, что музыканты берутся за них, располагая современными инструментами и современной техникой игры. Требовать от современного музыканта играть на старинных инструментах с использованием старинной техники игры, к сожалению, практически невозможно. Следовательно, мы не должны укорять старинных композиторов за наличие трудноисполнимых мест в их произведениях или, как это часто бывает, считать музыкальную практику прошлого технически несовершенной. В каждую из прошедших эпох лучшие музыканты могли исполнять самые сложные произведения своих современников.

Все это позволяет представить, с какой огромной трудностью столкнется музыкант, заботящийся об аутентичности. Компромиссов не избежать: возникает множество вопросов, очень многих инструментов уже не существует или же нет исполнителей, способных на них играть. Но если нам удается достичь подлинной аутентичности, мы получаем в награду невероятные

сокровища. Произведения являются нам в абсолютно новом свете, который сияет из далекого прошлого, а большинство проблем решаются сами собой. Музыка, воспроизведенная таким образом, не только звучит правдивее с исторической точки зрения, но и получает новую жизнь, поскольку исполняется с помощью присущих именно ей средств выразительности и дает нам ясное представление о силе духа, благодаря которой прошлое было таким плодотворным. И тогда занятия старинной музыкой приносят не только чисто эстетическое удовольствие, но и обретают для нас глубокий смысл.

Понимание музыки и музыкальное образование

Многое свидетельствует о том, что человечество движется к общему упадку культуры, который влечет за собой и упадок музыки, поскольку, будучи частью нашей духовной жизни, она может выражать только то, что происходит в целом. Если ситуация на самом деле настолько серьезна (для меня это очевидно), то разве мы можем оставаться сторонними наблюдателями, пока еще не поздно что-то предпринять?

Ян Вермеер. Урок музыки, 1662–1665. Лондон, Британская королевская коллекция



Большую роль тут сыграет музыкальное образование, причем словом «музыкант» мне хотелось бы назвать любого, кто профессионально принимает участие в музыкальной жизни, профессиональных слушателей и собственно публику. Приглядимся с этой точки зрения к месту музыки в истории. Следует заметить, что во многих языках «поэзия» и «пение» называются одним и тем же словом. Иначе говоря, как только речь выходит за пределы простой констатации фактов, она соединяется с пением, так как пение лучше передает содержание, которое не сводится к сообщению новой информации. Нам трудно это понять, потому что такое представление уже не входит в нашу концепцию

музыки. Благодаря музыкальным звукам, мелодии, гармонии звучащее слово и его смысл усиливаются, таким образом можно достичь понимания, превосходящего обычную логику.

Однако действие музыки не ограничивалось углублением смысла или усилением экспрессии речи; музыка вскоре обрела собственную эстетику (правда, ее связь с речью всегда угадывалась) и большое количество специфических средств выразительности: ритм, мелодию, гармонию и т. п. Так появился словарь, который придал музыке огромную власть над человеческим телом и духом.

Если присмотреться к людям, слушающим музыку, можно заметить: она заставляет их двигаться; чтобы усидеть неподвижно, надо сделать определенное усилие. В этом движении можно дойти до экстатического состояния. Тем не менее даже обычному переходу от диссонанса к консонансу соответствует напряжение и расслабление. В мелодии тоже можно найти подобное явление: каждая мелодическая линия подчинена определенным законам, и если мелодия точно им следует, то после четырех или пяти звуков становится ясно, какими должны быть шестой и седьмой; эта последовательность, это воплощение ожидаемого приводит к физическому расслаблению. Если композитор, стремясь вызвать напряжение, обманывает ожидания слушателя, мелодически вводя его в заблуждение, то разрядка последует в другом месте. Этот чрезвычайно сложный процесс композиторы использовали в течение многих веков истории западной музыки. Если во время концерта слушать действительно интенсивно, ощущается то нарастание напряженности, то спад: постоянные изменения, которые происходят в нашем кровообращении, в нашем «физическом слушании». Касается это и чувств — начиная от спокойного настроения, светлого или скорбного, вплоть до порывов бушующей радости, неистовства или гнева, — все они выражены в музыке таким образом, что вызывают у слушателя потрясение и физическую реакцию. Безусловно, изменения затрагивают и духовную сферу. В этом смысле музыка выполняет нравственную функцию: на протяжении столетий она воздействует на человеческий дух, преображая его.

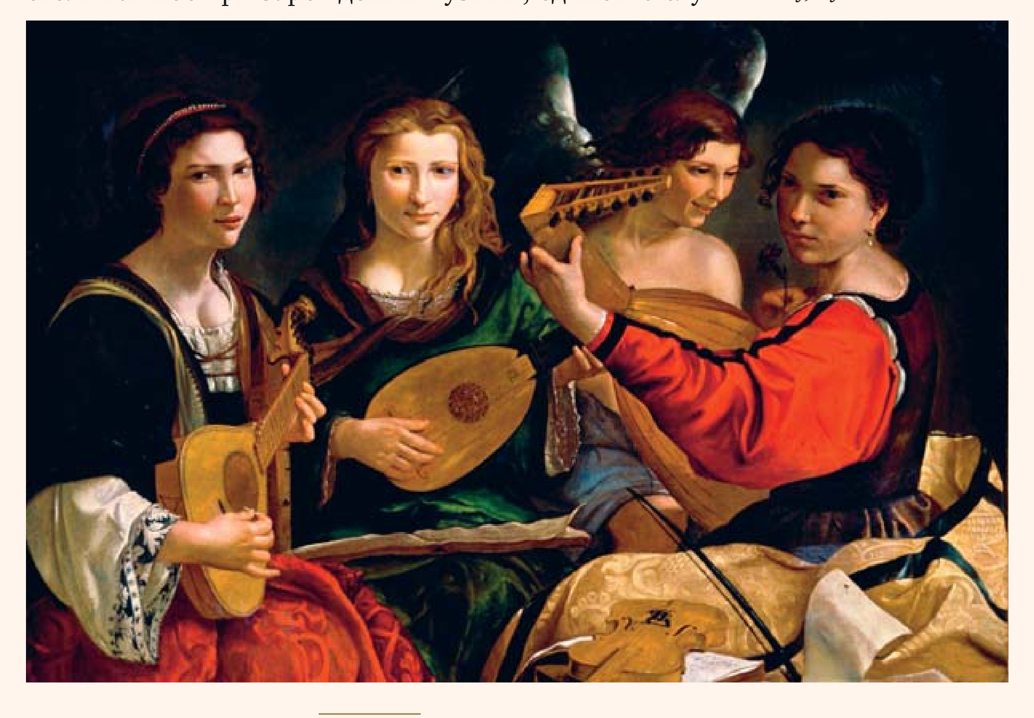
Конечно, музыка не может быть вневременной; напротив, она тесно связана со своей эпохой, как и другие культурные явления, необходимые человеку для жизни. На протяжении тысячелетия западная музыка была важным элементом жизни, действительно была музы-

кой настоящего времени. Когда же единство музыки и жизни распалось, стало необходимым найти новое понимание музыки. Размышляя о современном ее состоянии, мы различаем музыку «народную», «легкую» и «серьезную» (понятие, которого я не признаю). Внутри этих отдельных групп еще сохранились следы былой цельности, но единство музыки и жизни, как и цельность всей музыки, утеряно.

В народной музыке еще можно заметить определенную общность с культурой ныне живущих людей; но там, где еще остались ее очаги, это, скорее, часть оберегаемой традиции. (Что свидетельствует об упадке культуры, поскольку живая традиция не требует охраны. Как только мы называем что-то словом «традиция», это означает, что речь идет о явлении музейного характера.) Вместе с тем прежнее значение музыки мы можем отчасти наблюдать в развлекательном жанре: здесь чрезвычайно заметно физическое влияние на слушателей. Кажется, пора призадуматься: почему, с одной стороны, существует современная популярная музыка, которая выполняет в нашей культурной жизни абсолютно необходимую функцию, а с другой — нет никакой «серьезной» музыки, которая могла бы играть подобную роль?

В развлекательной музыке сохранилось многое из старого понимания музыки: единство поэзии и пения, столь важное при зарождении музыки; единство слу-

Пьетро Паолини. Концерт, 1620–1630. Малибу, Музей Пола Гетти



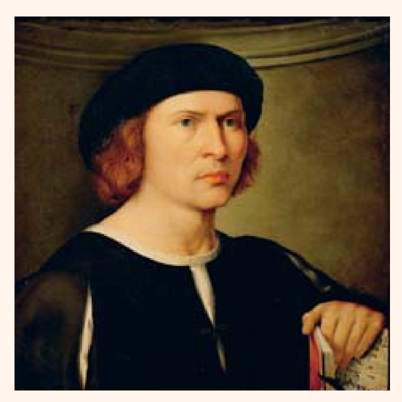
шателя и исполнителя; наконец, единство музыки и времени (развлекательная музыка не может быть старше пяти — десяти лет, так как принадлежит настоящему). Возможно, так нам будет легче понять, чем была музыка в старину, поскольку в своих пределах, при всей их ограниченности, развлекательная музыка по-прежнему остается неотъемлемой частью нашей жизни.

Возвратимся к нашей бедной падчерице — «серьезной» музыке, которую опять-таки нам удалось разделить на «современную» и «классическую». Современная музыка, которой, как и на протяжении минувшей тысячи лет, занимаются серьезные и знаменитые музыканты, существует только для узкого круга заинтересованных слушателей, странствующих из одного концертного зала в другой. Я не иронизирую, а считаю это, скорее, симптомом разрыва, который трудно осмыслить. Если музыка отдаляется от своей аудитории, то ни она, ни публика в этом не виноваты. В любом случае причина кроется не музыке и не в искусстве как таковом, а в духовной ситуации нашего времени. Именно здесь что-то должно измениться, ведь музыка неизбежно отражает настоящее, и, если мы хотим изменить музыку, прежде всего следует изменить настоящее. Это не кризис музыки, а отражение кризиса нашего времени. Стремление изменить музыку столь же абсурдно, как и поведение врача, который хочет устранить симптомы вместо лечения болезни. Поэтому современную музыку не вылечить никакими мерами культурной политики — например, поддержкой определенных, «приятных» направлений. Тот, кто верит в такую возможность, не понимает функции музыки в человеческой жизни. Настоящий композитор пишет — хочет он того или нет — в соответствии с требованиями духовной ситуации своей эпохи, иначе он был бы пародистом, поставляющим имитации на заказ.

Итак, что же произошло? Мы «спаслись»: когда не стало единства между современным творчеством и жизнью, мы попытались убежать в прошлое. Так называемый «культурный человек», для которого настоящее перестало быть живым, старается спасти часть культурного, музыкального достояния последнего тысячелетия (теперь его впервые можно охватить взглядом), извлекая из целого один или два составных элемента, ценные для нас, поскольку нам кажется, что мы способны их понять. Именно так сегодня исполняется и воспринимается музыка: во всем музыкальном наследии последнего тысячелетия мы выделяем только эстетический аспект и черпаем из него наше наслажде-

ние. Мы просто выбираем ту часть, которая «прекрасна» и ублажает наш слух, не принимая во внимание, что таким образом окончательно упрощаем музыку. Нас вовсе не интересует, что в поисках красот, которые, быть может, представляют лишь малую часть произведения как целого, мы оставляем в стороне его суть.

Тут мы подошли к следующим вопросам. Какое место должна занимать музыка в нашу эпоху? Возможно ли ее преобразование? Стоит ли пытаться что-либо изменить? Действительно ли значение музыки в нашей жизни недостаточно? На мой взгляд, ситуация тревожная, и если не удастся сделать так, чтобы наше восприятие музыки, наша потребность в ней и наша музыкальная жизнь снова стали единым целым (уравновесив спрос и предложение в современной музыке и найдя новые способы понимания классической и старинной музыки), — крах неизбежен. Мы превратимся в хранителей музея и сможем демонстрировать лишь то, что существовало когда-то; не думаю, что найдется много музыкантов, которых бы такая перспектива привлекала.



Джованни Антонио де Сакки Порденоне (?). Портрет музыканта, 1515–1520. Вена, Музей истории искусств

Теперь о роли музыканта. В Средневековье существовало четкое разделение на теоретиков, практиков и «целостных» музыкантов (*нем.* Gesamt-Musiker). Теоретиком был тот, кто знал закономерности музыки, но сам не музицировал. Он не умел ни играть, ни сочинять, однако понимал структуру и композицию. У современников теоретик пользовался незаурядным уважением, тем более что теория музыки трактовалась как самостоятельная наука, для которой реально звучащая музыка была просто безразлична (можно заметить некоторые параллели между этой концепцией и подходом современных музыковедов). А практик не имел никакого понятия о теории, но зато умел музицировать. Его понимание музыки было инстинктивным; даже если он не мог ничего теоретически объяснить, не знал об исторических взаимосвязях, он в любой момент был готов исполнять нужную музыку. Поясним это на примере: лингвист понимает и исследует историю и структуру языка, а человек с улицы не имеет о том никакого понятия, но может на этом языке хорошо и убедительно общаться, потому что это язык его времени. Таково было положение певца или инструменталиста в течение тысячи лет западноевропейской истории: он не знал, но при этом умел и понимал.

Наконец, существовал совершенный музыкант, который был одновременно и теоретиком, и практиком. Он понимал и знал теорию, которая не представлялась ему изолированным, самодовлеющим, оторванным от

практики знанием, он мог сочинять и исполнять музыку в той мере, в какой знал и понимал все ее взаимосвязи. Он пользовался в обществе большим уважением, нежели теоретик или практик, потому что владел всеми формами знаний и практики исполнительства.

Какова ситуация ныне? Современный композитор, бесспорно, представляет именно последний из описанных типов. Он владеет и теоретическими знаниями, и практическими возможностями; единственное, чего ему недостает, — живого контакта с аудиторией, с людьми, которым нужна его музыка. По-видимому, сейчас почти отсутствует потребность в новой музыке, рождающейся собственно для того, чтобы удовлетворить эту потребность. Практик, музыкант-исполнитель, в принципе остается таким же невежественным, как и в предшествующие века. Прежде всего его интересует исполнение, техническое совершенство, непосредственное признание и успех. Он не создает музыку, а только воспроизводит. Из-за несовпадения исполняемой музыки с его эпохой ему не хватает естественного понимания, которым обладали старые музыканты-практики, исполнявшие произведения исключительно своих современников.

Наша музыкальная жизнь в катастрофическом состоянии: везде есть оперные театры, симфонические оркестры, концертные залы, предложений для публики предостаточно. Однако мы играем там музыку, которой не понимаем, потому что она предназначалась для людей совсем других времен. В этой ситуации особенно удивляет, что мы вообще не замечаем проблемы, считая, что здесь нечего понимать, поскольку музыка обращается непосредственно к душе. Каждый музыкант жаждет красоты и эмоций; это стремление естественно для него и служит основой его самовыражения. Знания, которые стали необходимыми для музыкантов из-за разрыва между музыкой и эпохой, его не интересуют, да и не могут интересовать, поскольку он не осознает их значения. Результат: исполнитель представляет музыку в сугубо эстетических и эмоциональных категориях, игнорируя все прочее ее содержание. Эта ситуация усугубилась из-за сформированного в XIX веке образа артиста: романтизм сделал из него своего рода сверхчеловека, который благодаря интуиции постигает таинства, недоступные простым смертным. Артист становится почти полубогом, начинает верить в свою исключительность и позволяет поклоняться себе. Этот «полубог» — удивительный продукт романтической эпохи. Обратите внимание на фигуры Берлиоза, Листа



Рихард Вагнер. Фотография Пьера Пети, 1861. Париж, Национальная библиотека Франции

или Вагнера, которые идеально соответствовали своему времени. Вагнеру в самом деле целовали полу халата, тогда это было совершенно нормальным. Сложившийся в эпоху упадка образ артиста дошел до нас в той же, словно окаменевшей, форме, как и многие другие явления того периода.

И вот вопрос: каким, собственно, должен быть артист? Ответ обусловлен тем, как сегодня следует понимать музыку. Если музыкант действительно хочет исполнять все музыкальное наследие, чтобы удовлетворить наш интерес, и представить его не только с эстетической и технической стороны, — он должен овладеть необходимыми знаниями. Этого не избежать. Музыка прошлого как целостность стала для нас иностранным языком — оттого, что история постоянно в движении, отдаленность музыки от настоящего увеличивается, но отдаляется она и от своего времени. Отдельные аспекты могут иметь универсальную и вневременную ценность, но высказывание как таковое связано со своей эпохой и может вновь стать понятным только тогда, когда будет переведено на язык нашего времени. Если старинная музыка с ее глубиной и смысловыми нюансами еще актуальна для современности, если она может исполняться во всей полноте своего высказывания — или, по крайней мере, более полноценно, чем это обычно происходит в наши дни, — это означает, что нужно заново научиться понимать эту музыку исходя из ее собственных законов. Мы должны знать, о чем говорит музыка, чтобы понять, что мы хотим сказать с ее помощью. Поэтому к чисто эмоциональному восприятию и интуиции должны прибавиться знания. Без исторических знаний музыка прошлого, так называемая «серьезная» музыка, не может быть адекватно интерпретированной.

Если говорить о музыкальном образовании, то раньше это происходило так: музыкант обучал учеников своей специальности, так как отношения мастер — ученик, испокон веков принятые у ремесленников, были обязательными и в музыке. Желая овладеть каким-либо видом музыки, обращались к определенному мастеру, чтобы при нем выучиться его «ремеслу». Учение касалось прежде всего техники: композиции и игры на инструментах; к этому прибавлялась риторика*, благодаря которой музыка могла говорить. Постоянно провозглашалось, особенно в музыке периода барокко (с начала XVII и до последних десятилетий XVIII века), что музыка — это *язык звуков*, что речь идет о диалоге,



Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет Луиджи Керубини, 1841. Цинциннати, Художественный музей

* Наука о законах выразительности. — *Примеч. пер.*

о драматическом обмене мыслями. Таким образом, мастер передавал ученику свое искусство и обучал всем его тонкостям. Он учил не только игре на инструменте или пению, но также исполнению музыки (интерпретации). Эти естественные отношения не порождали проблем; стилистическая эволюция совершалась постепенно от поколения к поколению, и обучение не требовало переучивания, а было просто органическим развитием и преобразованием.

В этой эволюции было несколько значительных переломов, которые поставили под сомнение отношения мастер — ученик и внесли в них изменения. Одним из таких переломов стала Французская революция. В большом перевороте, вызванном ею, мы видим также принципиально новую функцию не только всего музыкального образования, но и музыкальной жизни. Система заменила отношения мастер — ученик новым учреждением — Консерваторией. Ее идею можно охарактеризовать как политико-музыкальное воспитание. Сторонниками Французской революции стали почти все музыканты. Пришло осознание, что через искусство, а в особенности через музыку, которая оперирует не словами, а таинственными «волшебными напитками», возможно влиять на людей. Несомненно, о политическом использовании искусства для явного или скрытого навязывания обывателям или подданным какой-то доктрины известно давно, но никогда это не проводилось настолько систематически.


Старое здание парижской Консерватории на улице Фобур-Пуассоньер, ок. 1848

Французский метод, обработанный до мельчайших деталей с целью унификации музыкального стиля, подразумевал подчинение музыки общей политической концепции. Теоретический принцип можно сформулировать так: музыка должна быть настолько простой, чтобы ее мог понять любой (правда, слово «понять» уже не отражало действительности); музыка должна умилять, захватывать, убаюкивать... независимо от образованности слушателя; она должна стать «языком», понятным каждому без подготовки.

Подобные требования стали необходимы и вообще возможны только потому, что музыка предшествующего времени обращалась прежде всего к людям «просвещенным» или к тем, кто знал ее язык. В странах Запада музыкальное образование всегда было важной частью воспитания. Когда же традиционное музыкальное образование устранили, то исчезло и элитарное сообщество музыкантов и просвещенных слушателей. Теперь музыка должна была говорить со всеми: если слушатель не разбирается в музыке, надо устранить из ее языка

все то, что требует понимания. Композиторы должны были писать музыку, напрямую обращаясь к чувствам самыми простыми и доступными средствами. (Философы замечают по этому поводу: если искусство всего лишь приятно — оно радует только невежд.)

В соответствии с этой концепцией Керубини в Консерватории положил конец старинным отношениям мастер — ученик. Он поручил величайшим авторитетам того времени написать учебники, которые должны были воплотить в музыке новый идеал Egalité (равенства). В этом духе Байо (Baillot) обработал свою «Скрипичную школу», а Крейцер написал «Этюды». Ведущие французские педагоги должны были воплотить новые идеи посредством жесткой системы обучения. С технической точки зрения речь шла о том, чтобы заменить рассказ изображением. Таким образом начало развиваться sostenuto, длинная мелодическая линия, современное legato. Конечно, длинная мелодическая линия существовала и ранее, но она всегда состояла преимущественно из маленьких кирпичиков. Революцию в образовании музыкантов провели настолько радикально, что спустя несколько десятилетий во всей Европе учили музыке по методике Консерватории. На мой взгляд, совершенно гротескно, что эта система до сих пор служит основой нашего музыкального воспитания! Так было уничтожено все, прежде имевшее глубокий смысл.
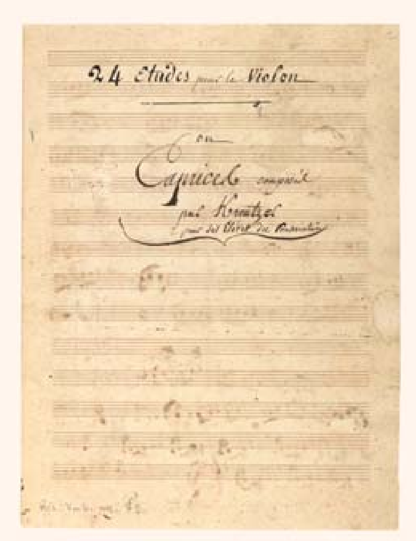


Иллюстрация из книги Пьера Байо «Скрипичная школа», 1834 (?). Париж, Национальная библиотека Франции

Интересно, что одним из первых сторонников нового искусства музицирования стал Рихард Вагнер. Дирижируя оркестром Консерватории, он восхищался тем, что смена движения смычка вверх и вниз происходит неуловимо, мелодическая линия приобретает широкое дыхание и теперь с помощью музыки можно как бы рисовать. Потом он часто повторял, что никогда не мог добиться такого legato от немецких оркестров. На мой взгляд, этот метод действительно хорош для музыки Вагнера и в то же время просто губителен для домоцартовской музыки. Короче говоря, современный музыкант получает образование, сути которого ни сам



Жан Батист Сенгри. Портрет Пьера Байо. Литография со скульптурного медальона работы Луи Александра Романьези, ок. 1815. Париж, Национальная библиотека Франции



Титульный лист рукописи Родольфа Крейцера «24 этюда для скрипки, или Капризы, сочиненные Крейцером для учеников Консерватории», перв. треть XIX в. Париж, Национальная библиотека Франции

ученик, ни его учитель не осознают. Музыкант учится по методике Байо и Крейцера, которая была разработана для их современников, и приспосабливает ее к музыке абсолютно других времен и стилей. Сейчас музыкантов учат, воспроизводя без переосмысления все теоретические принципы, которые были уместны двести лет назад и которых сейчас уже никто не понимает.

Теперь, когда старинная музыка стала актуальной (хотим мы того или нет), музыкальное образование должно быть абсолютно другим, опираться на другие принципы. Нельзя сводить обучение к тому, в каком месте нужно положить палец, чтобы получить определенный звук, или как достичь беглой игры. Образование, направленное лишь на усовершенствование техники, готовит не музыкантов, а обычных акробатов. Брамс как-то сказал: чтобы стать хорошим музыкантом, надо посвятить чтению столько же времени, сколько и упражнениям за инструментом. Собственно, в этом суть дела и сегодня. Мы исполняем музыку почти четырех столетий, следовательно, должны — в отличие от музыкантов прошлых эпох — учиться наиболее соответствующим способам исполнения для каждого типа музыки. Скрипач, владеющий совершенной техникой, обученный на образцах Паганини и Крейцера, не может чувствовать себя подготовленным к исполнению Баха или Моцарта. Для этого он должен совершить определенные усилия: заново осмыслить и усвоить технические основы и содержание «говорящей» музыки XVIII века.

Это только одна сторона проблемы. Необходимо привести к значительно более широкому пониманию музыки и слушателя, который по-прежнему остается жертвой ограничительного подхода, возникшего после Французской революции, и не осознает этого. Восприятие и понимание музыки для него, как и для большинства музыкантов, сводятся к категориям красоты и чувства. В чем заключается подготовка слушателя? В школьных уроках музыки и концертах, которые он посещает. Но даже тот, кто не получил никакого музыкального воспитания и никогда не ходил на концерты, в какой-то мере музыкально образован, потому что в западном мире нет людей, которые бы не слушали радио. Звуки, ежедневно изливающиеся на слушателя, просвещают его музыкально, подсознательно прививая представления о ценности и значении музыки — положительные или отрицательные.

Еще один аспект, касающийся публики: на какие концерты мы ходим? Только на те, где исполняется уже

известная нам музыка. Это может подтвердить любой организатор концертов. Из различных предложенных программ слушатель выберет знакомую, что объясняется нашими слушательскими привычками. Тем не менее если развитие произведения и его воздействие задуманы так, чтобы провести слушателя сквозь музыку к глубокому потрясению, захватывающему его целиком, то предполагается, что публика этого произведения не знает и слушает его впервые. Тогда композитор вместо того, чтобы оправдать наши ожидания, может внезапно шокировать нас, например заменяя нормальную каденцию прерванной; тем временем прерванная каденция, *которая нам уже известна*, не вводит никого в заблуждение и утрачивает свою функцию. Существует бесконечное множество таких средств, музыка их использует, чтобы через изумление и потрясение вести слушателя к пониманию и переживанию, которые соответствуют идее произведения. Но сегодня эффект неожиданности и шок почти исключены: слушатель классической симфонии, в которую композитором помещены сотни таких неожиданностей, уже за два такта перед соответствующим местом готовится услышать «как это сейчас будет исполнено». Проще говоря, эту музыку больше нельзя исполнять, потому что она уже настолько известна, что не может ни изумить нас, ни шокировать, ни очаровать — разве что качеством исполнения. Тем не менее для нас ее привлекательность не стареет, поскольку мы и не ждем, что музыка будет пленять и удивлять; мы хотим только вновь и вновь черпать из нее наслаждение и сравнивать, кто и как ее исполняет. Какое-то «замечательное место» может показаться нам еще более прекрасным, а какое-то замедление — еще более медленным, или напротив. Такими сравнениями мелких исполнительских отличий и исчерпывается наше слушание музыки; примитивность нашего уровня восприятия смехотворна. Наше стремление к частому прослушиванию любимого произведения, абсолютно чуждое слушателям минувших эпох, достаточно выразительно показывает основное различие между слушательскими привычками вчера и сегодня. Убежден: сейчас нет почти никого, кто захотел бы слушать исключительно новые произведения вместо хорошо знакомых. Мы будто дети, которые хотят, чтобы им рассказывали одну и ту же сказочку, потому что мы храним в памяти приятные впечатления первого прослушивания.



Антуан Ахилл Буржуа де ла Ришардьер. Портрет Родольфа Крейцера. Офорт с рисунка Антуана Поля Венсена, 1810-е. Париж, Национальная библиотека Франции

Если нам не удастся возродить интерес к тому, чего мы еще не знаем (будь то давнее или новое), если мы

не сумеем заново открыть значение воздействия музыки на наш дух и тело, то любое музицирование потеряет смысл. Это означало бы бесполезность работы великих композиторов, наполнявших свои произведения музыкальным содержанием, которое сейчас нас не трогает и которого мы не понимаем. Если бы они вкладывали в свои произведения одну столь ценимую нами красоту, это стоило бы им значительно меньших усилий, времени и труда.

Техническое совершенство не самодостаточно. Я верю, что если нам удастся обучить музыкантов языку или, собственно, многим языкам различных музыкальных стилей и одновременно научить слушателей их понимать, то наконец уйдут в прошлое и бессмысленно-эстетское музицирование, и однообразие концертных программ. (Или те несколько произведений, которые играются от Токио до Москвы и Парижа, и составляют квинтэссенцию западной музыки?) В результате исчезнет разделение музыки на развлекательную и «серьезную», а также ее несоответствие собственной эпохе. Культурная жизнь снова обретет свое единство.

Такой должна быть цель музыкального образования в наше время. Тем более что существует уже много соответствующих учреждений, которые нетрудно реформировать, изменить их задачи, наполнить новым содержанием. Французская революция благодаря программе Консерватории добилась радикального преобразования музыкальной жизни; подобное преобразование возможно и в наше время при условии, что мы будем убеждены в его необходимости.

Проблемы нотации

Каким образом композитор фиксирует свои замыслы и желания? Как пытается передать их своим современникам и потомкам? Вот вопросы, с которыми постоянно сталкивается каждый музыкант. Наблюдая, как разные композиторы стараются избежать неопределенности при помощи более или менее точных указаний, мы вновь и вновь убеждаемся в ограниченных возможностях записи. Каждый композитор начинает со временем пользоваться индивидуальной нотной записью, которую нельзя расшифровать без знания ее исторического контекста. И вдобавок до сих пор распространен абсолютно ошибочный взгляд, будто нотные знаки, словесные обозначения аффекта и темпа, равно как и ди-

намические указания, имели всегда то же значение, что и теперь. Причина в том, что на протяжении столетий музыка записывается с помощью одних и тех же графических знаков. Тем не менее нотное письмо не является универсальным международным методом записи, незыблемым в течение веков: вместе со стилистической эволюцией музыки, развитием мышления композиторов и исполнителей изменялась также и семантика разнообразных знаков нотного письма. В расшифровке их содержания могут помочь трактаты, дидактические работы или параллели между музыкой и словом, хотя, опираясь только на них, мы также рискуем совершить ошибку. Нотное письмо представляет собой исключительно сложную систему шифров. Каждый, кто хотя бы раз попробовал выразить с помощью нотной записи некую музыкальную мысль или ритмическую структуру, знает, что сделать это сравнительно легко. Но если попросить музыканта сыграть записанное, убеждаешься, что звучит не совсем то, что задумано.



Тициан (?). Урок музыки, ок. 1535. Лондон, Национальная галерея

Итак, у нас есть нотное письмо, которое должно информировать нас как об одиночных звуках, так и о развитии целых произведений. Однако каждому музыканту необходимо осознать, что эта запись очень несовершенна и неточно передает заключенные в ней сведения: она не дает нам ни одного указания относительно продолжительности звука, его высоты или темпа, так как технические параметры такой информации нельзя передать с помощью музыкальной нотации. Продолжительность одной ноты можно было бы точно указать с помощью единицы времени, высоту звука выразить через частоту колебаний, а неизменный темп обозначить с помощью метронома — но в музыке не существует неизменного темпа.
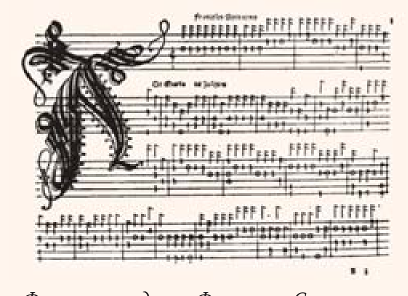
Не удивительно ли, что такие совершенно разные по стилю и характеру произведения, как, например, опера Монтеверди и симфония Густава Малера, записаны с помощью одной и той же нотации? Если мы осознаем принципиальные различия между отдельными типами и видами музыки, тем более странным кажется тот факт, что примерно с начала XVI века употребляются одни и те же нотные знаки, в любую эпоху и для любого музыкального стиля.

Несмотря на идентичность графических знаков, можно выделить два совершенно разных способа их трактовки.

1. Записывается произведение, то есть композиция, но особенности его исполнения в нотации не отражаются.

2. Записывается исполнение; при этом нотация выглядит как сборник исполнительских указаний. Она показывает не форму и структуру композиции (как в первом случае), ключ к воспроизведению которых надо искать в других источниках, а лишь по возможности точно информирует о способе исполнения: необходимо играть *так* и *так* — произведение, можно сказать, само собою родится во время исполнения.

До начала XIX века музыку в основном записывали в соответствии с первым способом — как произведение, а в дальнейшем — в соответствии со вторым, как указания для игры. Тем не менее существует много исключений — например, табулатурная нотация для определенных инструментов, которая уже в XVI и XVII веках была записью не произведения, а способа исполнения. Табулатуры подробно предписывали, как расположить пальцы на ладках и когда щипнуть струну (скажем, лютни), — таким образом, музыка возникала в процессе живого исполнения. Просматривая такую табулатуру, невозможно представить себе звучание, так как перед глазами находятся только приемы игры — это крайний случай нотации как исполнительских указаний. В произведениях, написанных в XIX веке нормальным нотным письмом, понимаемым как совокупность исполнительских указаний (например, у Берлиоза, Рихарда Штрауса и многих других), дается по возможности точный звуковой образ; музыка рождается только при неукоснительном исполнении написанных нот и соблюдении всех дополнительных указаний.



Фрагмент издания Франческо Спиначино «Лютневая табулатура», 1507

Если же мы хотим играть музыку, созданную до начала XIX века, где предметом нотной записи было *произведение*, то нам будет не хватать точной «инструкции». Чтобы ее получить, придется обратиться к другим источникам. Вообще этот вопрос поднимает еще и серьезную педагогическую проблему, поскольку в основном сперва учат читать ноты, а уж после — вникать в содержание музыкальной материи; считается очевидным, что нотное письмо служит всей музыке, и никто не говорит ученикам, что музыка, возникшая *перед* тем условно пограничным 1800 годом, прочитывается иначе, чем родившаяся позже. Педагоги и тем более ученики редко отдают себе отчет в том, что в одном случае мы имеем дело с готовыми указаниями для исполнителей, а в другом — с композицией, записанной абсолютно иным образом. Два различных варианта интерпретации одного и того же нотного письма — как записи

произведения или как инструкции по исполнению — должны быть разъяснены каждому ученику с самого начала его теоретического, инструментального или вокального обучения. Иначе он в обоих случаях будет играть или петь то, что «написано в нотах» (учителя чаще всего формулируют свои требования именно так), и не сможет правильно воссоздать нотную запись *произведения*, не разобравшись в специфике записи такого типа.

Возможно, легче будет объяснить это явление с помощью понятия орфографии — музыкального правописания, обоснованного наукой о музыке, теорией музыки и гармонией. Оно обуславливает определенные особенности нотации: например, часто не записываются задержания, трели и аподжиатуры, что обычно раздражает тех, кто считает, будто музыку нужно играть так, как она записана. Или не обозначаются мелизмы: если их записать, то будет ограничено творческое воображение исполнителя, а оно-то как раз и необходимо для свободной орнаментации. (В XVII и XVIII веках ловкий исполнитель адажио свободно импровизировал мелизмы, которые соответствовали содержанию произведения и углубляли его выразительность.)

Просматривая любые старинные ноты, я стараюсь увидеть в них прежде всего произведение и установить, как следует его прочитывать, пытаюсь определить, что тогда означали эти ноты для музыканта. Нотация той эпохи, когда записывалось произведение, а не способ игры требует от нас тех же знаний, которыми владели тогдашние музыканты.

Рассмотрим очевидный для современных музыкантов пример — венскую танцевальную музыку XIX столетия, польку или вальс Иоганна Штрауса. Композитор старался записать в нотах то, что, по его мнению, было необходимо сидящим перед ним оркестрантам; последние же, в свою очередь, совершенно точно знали, что такое вальс или полька и как следует их исполнять. А если бы дать эти ноты музыкантам, лишенным таких знаний и строго играющим лишь записанное в нотах, получилась бы совершенно иная музыка. Такого типа танцевальную музыку не удается записать точно так, как она должна исполняться. Часто какой-нибудь звук нужно сыграть чуть раньше или позже, немножко длиннее или не так коротко, как это видно из записи, и пр. Если же эту музыку сыграть точь-в-точь как она записана, даже с метрономической точностью, результат не имел бы ничего общего с намерениями композитора.



Лютня работы Сикстуса Раухвольфа, 1596. Нью-Йорк, музей Метрополитен
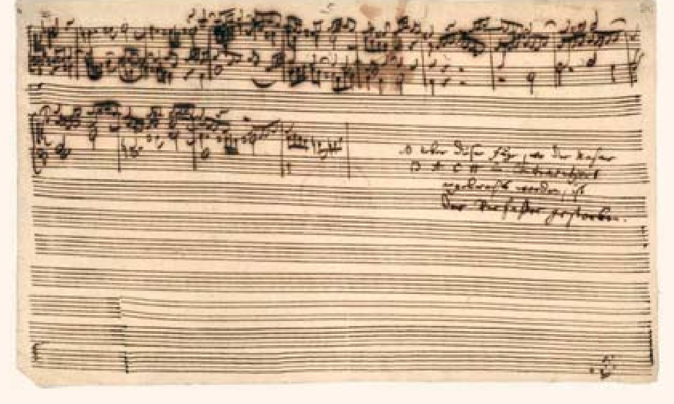
Если уж прочтение партитур Иоганна Штрауса ставит перед нами такие проблемы (хотя традиция их исполнения никогда не прерывалась), то что говорить о проблемах исполнения музыки, традиции которой были полностью забыты и уже неизвестно, как она исполнялась при жизни ее автора. Представим себе, что произведения И. Штрауса не исполнялись лет сто, а потом их «открыли» и как интересную музыку исполнили заново. Лучше и не представлять, как бы это звучало! Подобное случилось, по моему мнению, с великими композиторами XVII и XVIII веков, чья музыка не связана с нами непрерывной традицией, поскольку их произведения не звучали уже на протяжении столетий. Нет никого, кто мог бы *убедительно* объяснить, как нужно трактовать такую музыку и подходить к деталям исполнения.

Конечно, на эту тему многое сказано в первоисточниках, но каждый прочитывает в них лишь то, что *он* себе воображает. Если, например, в тексте источника мы читаем, что каждая нота может сокращаться на половину своей записанной длительности, то это можно истолковать так, будто каждая нота удерживается лишь половину своей длительности. Но это можно понять и иначе, поскольку существует давнее правило: каждый звук должен заканчиваться замиранием. Тон возникает и исчезает — как звук колокола — «угасая», и невозможно почувствовать, в какой точно момент он заканчивается, поскольку в воображении слушателя он существует и в дальнейшем, а это воображение не удается отделить от непосредственного слухового впечатления. Поэтому нотные длительности не удается точно очертить. Звук можно трактовать как ноту, выдержанную до конца, но также и как значительно сокращенную ноту, в зависимости от того, принимается ли во внимание представление слушателя о продолжительности звука или нет.

Кроме того, бывают случаи, когда буквальное соблюдение нот технически или музыкально невозможно; такие случаи указывают, по крайней мере, на то, что нотация и практика исполнения часто различаются между собою. Это отчетливо видно при аккордовой игре на смычковых инструментах (по технической причине невозможно удерживать все ноты) или если играешь на инструменте, который не позволяет выдерживать ноту в ее полной продолжительности (фортепиано, клавесин или любые щипковые инструменты). На клавесине или же лютне просто невозможно услышать длительность звучащей ноты: слышно лишь начало зву-

ка, который быстро угасает, — остальное дополняет воображение; реальный же звук исчезает. Тем не менее это исчезновение не означает, что звук перестает существовать, — мы слышим его «внутренним слухом», пока начало следующего звука не оттеснит его.

Если бы этот звук длился с постоянной силой и в дальнейшем, терялась бы звуковая прозрачность композиции, а появление следующего звука становилось бы менее явственным. Подобное мы часто слышим на органных концертах (на этом инструменте теоретически каждый звук может быть выдержан именно так долго, как того требует запись). Реальность (длящийся звук) не лучше воображения (иллюзии того звука); наоборот, в определенных обстоятельствах эта реальность может даже препятствовать восприятию целого. Довольно отчетливо это можно наблюдать в «Искусстве фуги» И. С. Баха: все фуги, где тема выступает в увеличении, более выразительны на клавесине, чем на органе, хотя на органе можно выдерживать любые длинные звуки. На скрипке, например, не существует такого четырехзвучного аккорда, в котором удалось бы удержать все четыре голоса на протяжении целого такта, так как, если переходят на струну «ми», от более низкого звука на струне «соль» уже ничего не остается. Невозможно сыграть так, чтобы звуки такого аккорда зазвучали одновременно. Это означает, что в любом случае (так всегда и надо поступать) нотную запись следует трактовать как графический образ композиции, исполнение же — как ее музыкальное отражение, соответствующее техническим возможностям, а также способности восприятия слушателя. Иначе говоря, звуки аккорда будут исполняться не одновременно, а поочередно. Это касается смычковых инструментов, лютни, иногда также клавесина и фортепиано, если, например, аккорд превышает размер руки или клавесинист не желает играть все звуки одновременно.



Фрагмент черновой рукописи «Искусства фуги» И. С. Баха, 1742–1746. Берлин, Государственная библиотека

Итак, недостаточно выучить старинные учебные пособия и утверждать: каждая нота должна быть сокращенной, в каждом звуке существуют активная и пассивная части. Даже при буквальном соблюдении изложенных в учебниках правил значительная часть старинной музыки может звучать как примитивная карикатура. И результат, вероятно, окажется более искаженным,

чем если бы музыкально одаренный исполнитель по неведению сыграл бы «вопреки канонам». Правила, помещенные в старых трактатах, интересны для исполнительской практики только тогда, когда становятся понятными — или, по крайней мере, когда из них можно почерпнуть какой-либо смысл, независимо от того, ясно ли нам их первоначальное значение.

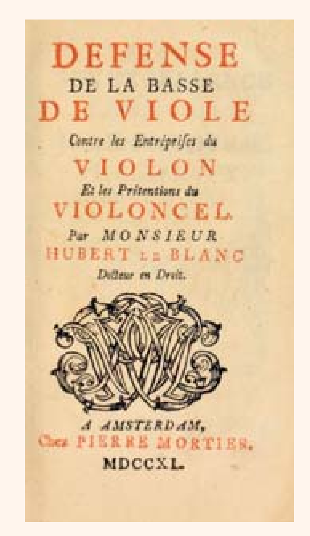
Лично я очень скептически отношусь к возможности полного понимания прошлого. Надо постоянно иметь в виду, что все трактаты XVII или XVIII веков писались для современников и каждый автор знал, что его читатель владеет определенным объемом сведений, которые не стоит упоминать в трактате в силу их очевидности. Не мы были адресатами этих наставлений, а его современники. Полное значение этих ценных сведений откроется нам только тогда, когда мы получим базовые знания. Итак, ненаписанное (само собой разумеющееся) оказывается важнее самого текста! Так или иначе я считаю, что изучение первоисточников приводит к частым недоразумениям и цитаты из появившихся в последние годы публикаций текстов не должны служить доказательством, ведь с помощью вырванных из контекста цитат можно настолько же легко доказать противоположное. Итак, я хотел бы прежде всего предостеречь от переоценки наших возможностей исторического понимания музыки. Лишь когда мы раскроем смысл старинных поучений и предписаний, станет логичной музыкальная интерпретация, руководствующаяся этими правилами.



Иоганн Фридрих Герхард. Портрет Иоганна Иоахима Кванца, 1735. Байройт, Новый замок

Сведения, известные нам на сегодняшний день, получены из нескольких трактатов XVII–XVIII веков. Если кто-то познакомится хотя бы с одним источником такого типа, например «Школой игры на флейте» Кванца, сразу вообразит, будто уже многое узнал. Далее попадется ему другой подобный источник, и в нем обнаружатся положения абсолютно иные, даже противоположные. Когда имеешь дело с работами нескольких авторов, открывается много разногласий в подходах к аналогичным проблемам, и лишь при сравнении большого количества источников обнаруживается, что разногласия эти сугубо надуманные. Исподволь начинаешь все видеть в соответствующих измерениях. Если сопоставить разные взгляды, выраженные в этих источниках, можно выявить тенденции, которым отдавали предпочтение отдельные авторы. Музыка и исполнительская практика были когда-то отнюдь не однородными. Один автор следовал традициям предков, и его вкусы были определены прошлым. Другой описывал

музыкальные обычаи определенного региона или был энтузиастом какого-то новейшего направления. Все это относительно легко заметить, сравнивая источники. Мы убеждаемся, что обычное, общеупотребительное и для всех очевидное, в этих текстах вообще не упоминается. Традиция записывается только *тогда*, когда ей угрожает забвение или когда какой-нибудь почитатель уходящей из обихода практики пытается замедлить ее исчезновение. Прекрасным примером тому служит трактат «В защиту басовой виолы» Юбера Леблана. Конечно, были и авторы, стремившиеся ввести какую-нибудь новинку и готовые ради нее «идти на баррикады», как, например, Муффат, который в конце XVII века хотел распространить новейший французский стиль за пределы Франции. Он старался обобщить важнейшие признаки стиля для того, чтобы они стали понятны музыкантам, не знакомым с ними. Следует также обращать внимание на стилистическое соответствие источников: например, если играть произведение 1720 года в соответствии с правилами 1756 года, то ничего толкового не получится. Все подобные сведения надо рассматривать в контексте и каждый раз оценивать и анализировать заново.


DEFENSE
DE LA BASSE
DE VIOLE
Contre les Entréprises du
VIOLON
Et les Prétentions du
VIOLONCEL.
Par MONSIEUR
HUBERT LE BLANC
Docteur en Droit.

A AMSTERDAM,
Chez PIERRE MORTIER.
MDCCXL.

Титульный лист первого издания трактата «В защиту басовой виолы» Юбера Леблана, 1740. Оберлин, Библиотека колледжа

Пример Иоганна Штрауса, приведенный ранее, уместен потому, что его музыка и сейчас играется в Вене с надлежащими традициями исполнения и в соответствии с намерениями композитора. Старшие из местных музыкантов еще сталкивались в юности с людьми, которые играли под руководством Штрауса. Здесь исполнители невольно ощущают, особенно не задумываясь, как в динамике раскладываются свет и тень; где играть коротко, а где длинно; как придать музыке специфический танцевальный характер, — словом, знают, в чем заключается юмор. Всего этого недостает нам в старинной музыке, так как мы не располагаем непрерывной традицией; выводы относительно темпа и незаписанных интерпретационных тонкостей мы можем сделать, исходя лишь из описаний, сохранившихся в источниках. Наши знания о старинных танцах, из которых можно было бы узнать кое-что о темпах, недостаточны, поскольку не имеют опоры в чисто физических ощущениях. Если же мы знаем правила танцевальных шагов, то можем легко перенести их на музыку. Это дает нам конкретную, физически ощутимую возможность интерпретации нотной записи. Танцы, опирающиеся на общеизвестные, постоянные ритмы и темпы, которые можно относительно легко реконструировать, должны трактоваться как важнейший источник инфор-



Мишель Буайе. Басовая виола, партитура и шпага, 1693. Париж, Лувр

мации о способах исполнения, темпах и различных акцентах.

Во всей прочей музыке основной ритм, темп и акценты можно понять из обозначений тактового размера и тактовых черточек, в начале XVII столетия имевших только ориентировочное значение. Они размещались «где-нибудь» (по крайней мере, мне не удалось выявить какой-либо принцип). Только в течение XVII века тактовые черточки начали использовать «правильно» — в соответствии с нашими понятиями; с того времени они дают нам очень важные указания относительно акцентов. Благодаря этим указаниям иерархия акцентов, пришедшая из языка и, несомненно, существовавшая еще раньше, стала реальной системой. Для музыки XVII–XVIII веков она была и осталась чуть ли не самым важным и основным элементом, поэтому дальше я постараюсь рассказать о ней подробнее. В ней находит свое отражение что-то очень естественное, а именно (объясняя упрощенно): после сильной доли такта, в соответствии с законами речи, наступает слабая, а после тяжелой — легкая. Отражается это и в игре. По той же причине музыкальные инструменты, например смычковые, сделаны таким образом, что чередование сильного звука и слабого, тяжелого и легкого может выполняться естественно и без усилий. В особенности если использовать барочный смычок, — протягивание такого смычка вверх вызывает более слабый звук, чем протягивание вниз. Таким образом, сильные доли такта (то есть при $^4/_4$ — «раз» и «три») принципиально должны играться движением книзу. Для духовых инструментов существует целая палитра атак, благодаря которым можно достичь аналогичного различия, в игре на клавишных инструментах подобную функцию выполняет позиционная аппликатура (или аппликатурная группировка).

Нынешним инструменталистам часто кажется, будто желаемого можно достичь иными способами; в большинстве случаев это действительно так, поскольку движение смычка вверх тоже можно сакцентировать — но в обратном движении это выходит более естественно. Думаю, что и сегодня надо следовать сначала этим естественным путем, а иные способы исполнения искать уже тогда, когда первый перестанет удовлетворять. Проблема не нова: Леопольд Моцарт в своей «Школе игры на скрипке» указывал, что *каждый* акцент должен быть исполнен движением смычка вниз, в то же время Джеминиани утверждал, что надо также приобрести навыки исполнения акцентов другим способом.

В старинной музыке существовали правила, писаные и неписаные, знание которых для тогдашних музыкантов было само собой разумеющимся, от нас же открытие этих правил требует определенных усилий. Одно из них провозглашало: диссонанс должен акцентироваться, а его разрешение должно, затухая, тесно к нему прилегать. Немало музыкантов — даже тех, кто много занимается старинной музыкой, — легкомысленно относятся к этому важному и очень естественному правилу, теряя таким образом возможность обнаружить выразительные акценты, расставленные композиторами именно посредством соответствующего размещения диссонансов — часто в нетипичных местах. Таким образом, иногда надо акцентировать четвертую слабую долю такта, тогда как затухающее разрешение диссонанса приходится на обычно акцентированную первую. Это очень существенное смещение ритма, к сожалению, большинством нынешних музыкантов полностью нивелируется.



Гравированный портрет Франческо Джеминиани из французского издания «Искусства игры на скрипке», 1752

Еще одним примером различного интерпретирования современной и старой нотации может служить способ, которым обычно читаются и исполняются ныне (в отличие от XVIII века) пунктирные ноты. Общепринятый сейчас принцип состоит в том, что точка удлиняет ноту точно на половину ее длительности, а следующая за ней короткая нота имеет точно такую же длительность, как и точка. В существующей нотации нет дифференцированных способов показать безграничные возможности исполнения пунктирных ритмов — от нот почти равных длительностей к очень острому пунктированию; на нотной бумаге все пунктирные ритмы похожи, независимо от их значения. Однако уже доказано и известно из многочисленных трактатов разных эпох, что существует практически бесконечное число вариантов исполнения пунктирных ритмов, свидетельствующих прежде всего об обострении пунктира; иначе говоря, короткую ноту после точки часто следовало играть не в «должный» момент, а чуть ли не в последний миг. Распространенное ныне соотношение длительностей 3 : 1 раньше использовалось лишь в исключительных случаях.

В «новейших» интерпретациях часто прослеживается скрупулезный подход к продолжительности нот (или, по крайней мере, к тому, что понимается под этой продолжительностью), и ноты с точкой исполняются с почти демонстративной педантичностью. Причина того, что ритмической точности уделяется такое внимание, естественна и объяснима — из-за склонности

музыкантов к недостаточно аккуратному соблюдению ритма дирижер вынужден требовать хотя бы более или менее верного воспроизведения записи.

Относительно артикуляционных знаков — наподобие лиг или точек — часто также возникают недоразумения; тот факт, что до XIX века они имели другое значение, чем в более позднее время, известен не всем, следовательно, это различие не всеми принимается во внимание. За точку отсчета мы берем преимущественно музыку XIX века, которая, внедряя автобиографическую концепцию музыкального произведения, радикально ограничила исполнительскую свободу. Детали исполнения записывались более чем подробно; каждый нюанс, мельчайшее *ritenuto*, малейшее изменение темпа — все это было обозначено. Поскольку относительно динамики, темпа и фразировки нотация не представляла уже никаких проблем, музыканты с рабской покорностью привыкли превращать нотный текст в звуки со всеми этими указаниями. Такой способ чтения нот и исполнения музыки закономерен для произведений XIX–XX веков, но абсолютно ошибочен для барочной и классической музыки. Тем не менее — очевидно, по незнанию — его применяют и здесь (причем в музыке любого типа и стиля). Этот подход более чем неверен, поскольку музыканты эпохи барокко исходили из совершенно иных предпосылок, нежели современные. Музыкальная нотация XVIII века, исключая пару указаний относительно темпа и его изменений, почти совсем не предусматривала нюансов и не заключала в себе никаких знаков фразировки и артикуляции. Когда в XIX веке стали издавать старинную музыку, ее дополняли указаниями, которых «недоставало». Поэтому в тех изданиях можно найти, например, длинные лиги, которые объединяли целые фразы, сильно перекручивавшие «язык» произведений и переносившие их, так сказать, в XIX век. Во всяком случае, было известно — лиги *должно* дополнить.

Еще большее недоразумение возникло в первой половине XX века вместе с волной так называемого аутентизма: старинные ноты были очищены от дополнений, сделанных в XIX веке, и произведения, естественно, стали исполнять тоже в очищенном виде. При этом придерживались взглядов XIX века, в соответствии с которыми по возможности все, что желал композитор, должно находиться в нотах — и наоборот: то, чего не было в нотах, считалось нежелательным и расценивалось как своевольная вставка. Но композиторы эпохи барокко и классицизма не могли придерживаться пра-

вил, которых тогда еще не существовало. Для них решающее значение имели правила *артикуляции* (к этому мы вернемся позднее). Эти правила тесно связаны с проблематикой нотации, так как обуславливают способ исполнения, который лишь изредка записывался в нотах и был отдан на усмотрение и вкус исполнителя. Это, кстати, очень ясно формулирует Леопольд Моцарт: «Недостаточно играть эти группы нот, просто используя указанные штрихи: надо исполнять их таким образом, чтобы изменение движения смычка сразу улавливалось ухом... Следует не только обращать внимание на записанные и указанные объединения звуков (лигатура), а также уметь, в соответствии с хорошим вкусом, *самим уместно* применять легато и стаккато там, где они вовсе не обозначены... Я очень огорчался, неоднократно слушая скрипачей, уже достаточно образованных, которые исполняли очень простые пассажи совершенно вопреки намерениям композитора». Здесь, с одной стороны, речь идет о том, чтобы выразительно реализовать предусмотренную и записанную с помощью точек, черточек и лиг артикуляцию (причем голые приемы штриха и атаки здесь недостаточны, их должна подчеркнуть динамическая игра), с другой же стороны — о том, чтобы найти соответствующую артикуляцию там, где композитор не оставил никаких указаний.



Пьетро Антонио Лоренцони. Портрет Леопольда Моцарта, ок. 1765. Зальцбург, Моцартеум
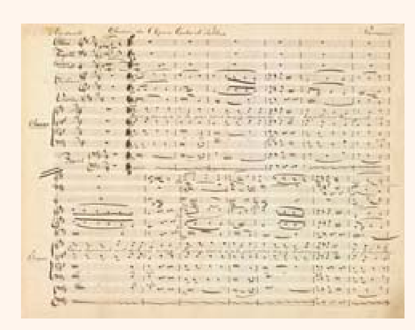
Вопреки этим требованиям в большинстве случаев с некоторого времени исполняется «очищенный» текст, а живая и полная фантазии интерпретация барочной и классической музыки, исходя из такой позиции «верности произведению», называется «романтизированной» и стилистически фальшивой.

Способ записи речитативов также ставит перед исполнителем важные вопросы. Хотелось бы прежде всего обратить внимание на различие между итальянским и французским речитативами. В обоих случаях мы имеем дело с проблемой перенесения мелодии и ритма человеческой речи на язык музыки. Итальянцы делают это с присущей им беззаботностью, передавая ритм речи очень *приблизительно*, и во всех случаях для облегчения правописания в метре $4/4$. Акценты появляются там, где это следует непосредственно из речи: то на первой, то на второй, то на четвертой доле такта, а линия баса крайне упрощена и записана крупными длительностями (при этом известно, что их следует *играть* исключительно как короткие длительности, что служит еще одним примером расхождения между записью и желательной звуковой реализацией). От певцов ожидается, что они

будут использовать исключительно ритм разговорной речи, а не записанный в нотах.

Странная вещь: это требование, такое понятное, постоянно дискутируется при постановке оперы или обучении пению. Все известные мне источники делают акцент на полнейшей свободе исполнения речитативов, которые записаны в размере $4/4$ только ради удобства. Д. Г. Тюрк писал в 1787 году: «Отбивание ритма в речитативах — наиболее нелепая привычка… полностью противоположная выразительности, и выявляет большое невежество исполнителя»; И. А. Хиллер, 1774 год: «Певцу остается… свобода решения, хочет ли он декламировать медленно, быстро ли, единственным критерием… должно быть содержание слов… Известно, что речитатив везде исполняется без оглядки на метр». Карл Филипп Эммануил Бах замечал по этому поводу: «Речитативы исполняются… не считаясь с метром, несмотря на то что в нотах они разделены на такты». Певцов неустанно призывали, чтобы они в речитативах больше рассказывали, нежели пели. Ф. Э. Нидт: «Этот стиль должен приближаться больше к речи, чем к пению». Г. Ф. Вольф, 1798 год: «Это должна быть музыкальная декламация, пение, напоминающее речь более, нежели обычное». Шайбе: «Нельзя, однако, сказать о речитативе, будто он является пением… — это, скорее, пропетая речь». В том же смысле писал в «Энциклопедии» и Руссо: «Самый лучший речитатив — такой, в котором пения как можно меньше» (этот тип речитатива появляется опять же в немецкой музыке). В местах, где свободная декламация с ритмом разговорной речи должна заканчиваться, пишется *a tempo** или какое-нибудь похожее указание; это означает — предшествующий раздел должен исполняться не метрически, а свободно и с этого места следует снова придерживаться метра.
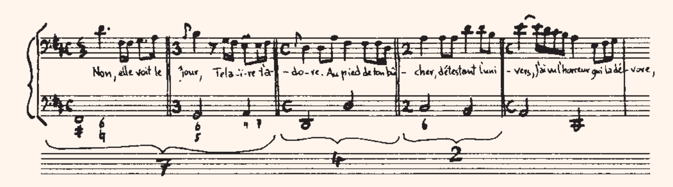
Свобода такого рода в принципе не свойственна рациональному французскому духу. Потому Люлли — будучи итальянцем — вывел из патетической речи французских актеров своеобразный кодекс речевых ритмов, которые старались точно передать с помощью нотации. При этом, естественно, возникают сложные размеры, такие как $7/4$, $3/4$, $5/4$, что для орфографии старинной музыки было абсолютно невозможным. Единственно правильной записью таких метров считали соединения тактов на два и на четыре, на два и на три или на четыре и на три. Следовательно, писалось $4/4$ или $2/2$ или $3/4$; такт $2/2$ был ровно вдвое быстрее.



Автограф партитуры оперы Рамо «Кастор и Поллукс». Копенгаген, Королевская библиотека

* В прежнем темпе (*итал.*).

Именно поэтому во французском речитативе часто в пяти тактах встречаются пять разных размеров. Ведь из последовательности тактов $4/4$, $3/4$ и $2/2$ можно получить метры $7/4$, $6/4$, $5/4$, $4/4$, $3/4$. Эта система позволяла образовывать более сложные тактовые размеры, в которых подразумевалось, что alla breve ($2/2$) должно быть именно вдвое быстрее, чем $4/4$. Будучи более точной (в отличие от итальянской) и учитывая склонность французов к порядку, система делала возможным удивительно выразительное скандирование текста. Наверное, нужно еще обратить внимание на определенный тип «стенографической» нотации. Выражаясь точно, цифрованный бас есть не что иное, как «шпаргалка» партитуры, которая показывает исполнителю гармони-



Рамо. «Кастор и Поллукс»

ческую основу произведения. Всего, что может быть сыграно, запись не вмещает — это зависит уже от знаний и вкуса исполнителя. Французские оперы XVII и частично XVIII века, приблизительно до Рамо, как и значительная часть итальянских опер (в особенности венецианских), записывались указанным способом стенографически: исполнитель имел перед собой некое подобие эскиза произведения, где часто ограничивались лишь записью басовой инструментальной линии и вокальных партий. Во французских операх временами появляются указания относительно использования инструментов. Такой способ записи опер предоставляет исполнителю возможность значительной свободы инструментовки произведения, состав же оркестра зависел от условий и вкусов. С того времени сохранились обработанные оркестровые голоса, которые позволяют нам произвести интересные сравнения действительно исторических исполнений, существенным образом отличающихся друг от друга. Одна и та же опера может быть оркестрована с трубами и валторнами или исключительно струнным составом; средние голоса каждый раз совершенно иные; произведение то оказывается всего лишь трехголосным, то число голосов возрастает до пяти.

Подобные расхождения возникают из-за того, что композитор писал лишь крайние голоса, отдавая остальное на усмотрение исполнителя. К сожалению,

сейчас невозможно выяснить, как именно это происходило в итальянской опере, поскольку сохранившиеся материалы XVII–XVIII веков касаются преимущественно французских опер. Тем не менее в обоих случаях действовали те же принципы. Известны итальянские партитуры, в которых пропущены нотные строки для инструментальных голосов; в таких местах исполнитель мог сам заполнить оркестровые партии. Композитор обычно этого не делал, поскольку считал это прерогативой исполнителя. Таким образом, произведение и исполнение были четко разделены. Творческая свобода интерпретатора, благодаря которой каждое исполнение становилось уникальным, неповторимым событием, нынешним исполнителям совершенно неизвестна и категорически чужда. Чтобы исполнять эту музыку более или менее адекватным способом, то огромное богатство сведений, которые когда-то были совершенно очевидными, следовало бы восстановить и приблизить к нынешним музыкантам. И речь идет не только о так называемых специалистах в области старинной музыки. Даже если из-за слишком неоднозначной нотации проблема стилистически верного воспроизведения останется навеки неразрешимой (и слава богу), мы постоянно будем искать истину, неутомимо открывая новые грани, казалось бы, знакомых шедевров.

Артикуляция

Под понятием «артикуляция» подразумевают способ, искусство произношения разных гласных и согласных звуков. В соответствии с лексиконом Майера (1903 г.), «артикулировать» означает «произносить раздельно и очень точно; четко отличать отдельные части от целого, в особенности звуки и слоги». В музыке под словом «артикуляция» понимают объединение и разделение звуков: legato и staccato, а также их соединения, часто ошибочно именуемые фразировкой. С проблемой артикуляции мы сталкиваемся прежде всего в музыке барокко или, несколько шире, в музыке XVII–XVIII веков, когда по своему естеству музыка была ближе к речи. Все теоретики того времени неоднократно подчеркивали существующее сходство музыки и речи; часто музыку называли «языком в звуках». Упрощенно можно сказать так: музыка до начала XIX века говорит, более поздняя — рисует. Первую надо *понимать*, так как все сказанное требует понимания, другая воз-



Диего Веласкес. Три музыканта, ок. 1618. Берлин, Картинная галерея

действует настроениями, требующими не понимания, а ощущения.

Артикуляция в музыке XVII–XVIII веков, с одной стороны, была для музыкантов чем-то очевидным — следовало только придерживаться общепринятых правил относительно акцентирования и лигатур или музыкального «произношения», а с другой — в случаях, когда композитор стремился к особому артикулированию, — представляла и представляет желательный способ исполнения знаками и словами (например, точками, горизонтальными или вертикальными черточками и волнистыми линиями, лигами, такими словами, как: spiccato, staccato, legato, tenuto и т. п.). Здесь та же проблема, что и в нотации: артикуляционные знаки остались неизменными в течение веков, но их значение часто радикально менялось. Если какой-то музыкант, не зная языкового, диалогического характера барочной музыки, исполняет ее артикуляционные знаки так, как их интерпретировали в XIX веке (что случается довольно часто), то его интерпретация будет неуместно изображать, вместо того чтобы говорить.

Всем известно, как учатся иностранному языку; музыка барокко и будет для нас таким языком, потому что мы не принадлежим тому времени. Следовательно, как в иностранном языке изучают слова, грамматику и произношение, так и мы должны изучать музыкальную артикуляцию, основы гармонии и учение о цезурах и акцентах. Но даже применив все эти знания при исполнении музыки, мы все равно будем не музицировать, а разве что читать по слогам. Оно может быть до-

вольно правильным и удачным, но настоящее музицирование начинается лишь тогда, когда перестаешь думать о грамматике и словах, если уже не переводишь, а начинаешь просто говорить, то есть когда это становится нашим собственным, естественным языком. Именно такова наша цель. Итак, попробуем изучить «грамматику» старинной музыки. К сожалению, за нее часто берутся нелучшие музыканты. Постоянно сталкиваешься с теми, кто, зная музыкальную грамматику, выполняет, будто педантичный лингвист, что-то вроде буквального перевода. Однако нельзя упрекать правила за то, что не удается их избежать.

В барочной музыке, как и в любой другой сфере жизни того времени, все имеет определенную иерархию. Мне не хотелось бы здесь выяснять, хорошая она или плохая — об этом уже много написано и сказано, — подтвердим лишь ее существование. Есть звуки «благородные» и «обычные», «хорошие» и «плохие». (Примечательно, что и в музыке, и в социальных отношениях эта иерархия практически исчезает после Французской революции.) В соответствии с работами теоретиков музыки XVII–XVIII веков, в обычном такте $^4/_4$ существуют звуки хорошие и плохие, «благородные» (nobiles) и «простые» (viles), а именно: благородное «раз», плохое «два», менее благородное «три» и простое «четыре». Понятие благородства, естественно, касается акцентирования. Итак, будет следующее:

один — два — три — (четыре)
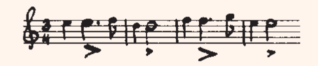
Кривая динамики (n — nobiles, v — viles; эти знаки, возникшие очень рано, не случайно подобны обозначениям движений смычка: n — вниз, v — вверх).

Эта схема акцентуации, представленная здесь в виде кривой, отображает одну из основ музыки барокко. Она бывает увеличенной и тогда касается целых групп тактов (после любой «хорошей» группы наступает «плохая»). Ту же кривую можно подставить как под одиночный такт, так и под целую часть или даже целое произведение, таким образом придавая ему выразительную структуру напряжений и расслаблений. Эту схему также можно уменьшить и тогда приспособить ее к пассажам восьмушек и шестнадцатых. Итак, появляется сложная (и усложненная) сетка иерархий, которая руководствуется в каждом случае одними и теми же правилами упорядоченности. Она властвует в барокко повсюду; здесь проявляется единство концепции жизни и концепции искусства.

Если бы всю музыку той эпохи играть, точно придерживаясь вышеприведенной схемы акцентирования, то получится весьма утомительно и монотонно. Действительно так — монотонно, а это для барокко абсолютно чуждо, как и исполнение с механической равномерностью, которое так часто можно услышать.

Оба эти подхода ошибочны и вызовут скуку, потому что после десяти тактов уже доподлинно известно, что будет происходить в ближайшие полчаса. Слава богу, существует еще несколько высших иерархий, которые разрушают монотонность акцентирования: сильнейшая из них — гармония. Диссонанс всегда должен акцентироваться, даже если выступает на слабой доле такта; разрешение же диссонанса (а каждый диссонанс имеет разрешение) не может быть акцентированным, поскольку иначе оно не было бы именно «разрешением». Это можно сравнить с физическими ощущениями: если нам досаждает какая-то боль, которая постепенно отступает, то с момента ее исчезновения появляется чувство облегчения. (Леопольд Моцарт в своей «Школе скрипичной игры» для характеристики способа звучания разрешения употребляет очень удачное выражение «исчезая».) Таким образом, возникает мощная конкурирующая иерархия, привносящая ритм и жизнь в главную иерархию, которая является структурой, скелетом, схемой и опирается на незыблемый порядок. А этот порядок непрестанно нарушается акцентами диссонансов.

Существуют еще две вспомогательные иерархии, необычным образом нарушающие порядок главных акцентов: ритм и эмфазис. Если после короткой ноты следует длинная, она всегда акцентируется, даже если приходится на неакцентированную слабую долю; этим подчеркиваются синкопированные и танцевальные ритмы.



В свою очередь, эмфатический акцент приходится на высочайшие звуки мелодии (поэтому певцы вполне обоснованно акцентируют высокие ноты и даже дольше на них задерживаются). Итак, мы видим, что на основную иерархию, обязательную в границах такта, накладываются многочисленные альтернативные иерархии, благодаря которым этот несколько бездушный порядок постоянно изобретательно нарушается и варьируется.

«Уменьшение» перечисленных приемов акцентирования и применение их к группам восьмых и шестнадцатых приводит нас к артикуляции в точном значении этого слова. Средством выразительности здесь выступает способ объединения и разделения отдельных звуков, фигур и наименьших звуковых групп. Для арти-



Феликс Мендельсон. Вид церкви и школы Святого Фомы в Лейпциге, 1843. Частная коллекция

куляции применяются несколько знаков: лига, вертикальная черточка, точка. Тем не менее раньше они редко употреблялись. Почему? Потому что их применение было для музыканта слишком очевидным, как обычное для нас общение на родном языке. По счастливой случайности Иоганн Себастьян Бах, будучи учителем и кантором школы Святого Фомы, постоянно имел дело с молодыми и неопытными музыкантами, которые еще точно не знали, как следует артикулировать. Именно для них во многих произведениях Бах выписал артикуляцию, вызвав раздражение своих современников, этого не одобрявших. Зато мы получили ряд образцов, указывающих, каким образом следует артикулировать барочную музыку, как ее произносить при помощи звуков. Руководствуясь этими образцами, можно более содержательно артикулировать произведения Баха и всех иных тогдашних композиторов, дошедших до нас без артикуляционных знаков или с очень незначительным их числом. Ни в коем случае их нельзя играть одинаковым, неартикулированным способом.



Элиас Готтлоб Хаусман. Портрет Иоганна Себастьяна Баха, 1746. Лейпциг, Музей истории города

Говоря об артикуляции, надо начинать с одиночного звука. Его извлечение очень наглядно описано Леопольдом Моцартом: «Каждый, даже наиболее громко извлекаемый звук может быть предварен едва заметной мягкостью, иначе он будет не звуком, а лишь неприятным и непонятным шумом. Такое же впечатление кротости должно слышаться и в конце каждого звука». В другом месте: «Звуки эти должны играться сильно и быть выдержаны таким образом, чтобы постепенно угасать в тишине. Как звук колокола... который постепенно исчезает». Правда, Моцарт пишет также, что в случае пунктирных нот звуки следует точно выдерживать, но сразу же прибавляет, что точка должна быть «выдержанной на исчезающем в тишине звуке». Это мнимое разногласие — типичный пример того, как вследствие незначительного недоразумения может быть ошибочно интерпретирован текст источника. Кое-кто считает указание Моцарта относительно выдерживания звуков «доказательством» того, что уже тогда

использовалось sostenuto или выдерживание длительностей с одинаковой громкостью до конца звучания ноты. Однако, бесспорно, динамика колокола была тогда общепризнанной данностью и «выдерживание» означало только, что последующий звук ни в коем случае не должен исполняться слишком рано. Чтобы звук был выдержанным и не утратил своей силы (что теперь повсеместно применяется), он обязательно снабжался четким указанием tenuto или sostenuto. В таких случаях нужно задуматься, о чем здесь идет речь, при этом не забывая, что старинные авторы обращались не к нам, а к своим современникам. Для нас же часто более важным оказывается именно то, чего не писали, так как не записывалось именно очевидное и общеизвестное. Не существует такого трактата, после прочтения которого можно было бы сказать, будто знаешь все. Поэтому с цитатами из источников надо обращаться очень осторожно и принимать во внимание по возможности более широкий контекст. Все «разногласия» оказываются на поверку лишь недоразумениями.
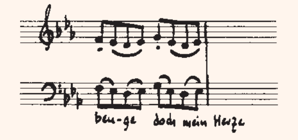
Одиночный звук артикулируется как одиночный слог. Органисты часто спрашивают, как можно на органе достичь замирания звука. Я считаю, что здесь важную роль играет пространство. Каждый орган встроен в какое-то помещение; для настоящего органного мастера пространство — это часть инструмента. Раньше, еще каких-то тридцать — сорок лет назад, орган считался инструментом sostenuto. Но в последние десятилетия стало известно, что и на органе возможна необычайно выразительная, повествовательная игра, а в хороших старых органах существовал способ формирования звука, близкий к «кривой колокола». Лучшие органисты знают, как и когда — на хорошем инструменте и в соответствующей акустике — окончить звук, чтобы достичь впечатления замирающего колокольного звона и таким образом сделать игру выразительной. Это — иллюзия (как и «твердое» или «мягкое» туше пианистов), но в музыке учитывается только иллюзия, впечатление, которое возникает у слушателя. Фактическое состояние (органный звук не знает diminuendo, а фортепиано нельзя ударить твердо или мягко) здесь абсолютно несущественно. Необходимо помнить, что великие музыканты были также акустиками-эмпириками. В каждом помещении они совершенно точно знали, что надо сделать и как надо играть в том или ином пространстве, неизменно устанавливая тесную связь между музыкой и помещением, в котором она исполнялась.



Музыкальная гостиная во дворце Сан-Суси, где выступал Бах, 1745–1747.
Арх. Георг Венцеслаус фон Кнобельсдорф

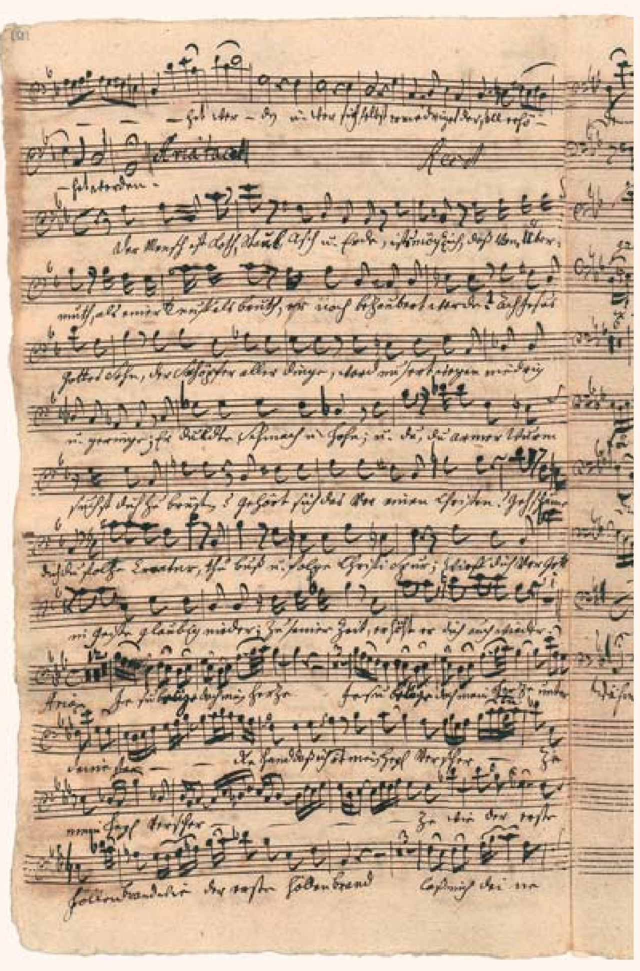
В музыке, появившейся чуть позже начала XIX века, одиночный звук кажется мне в своем sostenuto двухмерным, плоским, в то время как идеальный звук старинной музыки, благодаря своей внутренней динамике, действует рельефно и становится трехмерным. Да и инструменты соответствовали этим звуковым идеалам — звука плоского и звука выразительного. Различие особенно заметно, если одну и ту же фразу сыграть поочередно — на барочном и современном гобое. Лишь тогда идеалы, лежащие в основе обоих звуков, становятся сразу понятными.

Перейдем теперь к звуковым группам и фигурам. Кто скажет, как должны играться быстрые ноты, например восьмые в такте alla breve или шестнадцатые в allegro на $^4/_4$? В соответствии с общепринятыми теперь правилами обучения, звуки одинаковой длительности должны быть сыграны или спеты настолько ровно, насколько это возможно, — как будто жемчужины, одна к другой, все совершенно одинаковые! После Второй мировой войны некоторые камерные оркестры довели это правило до абсолютного совершенства, и тем самым установился строго определенный способ игры шестнадцатых, воспринятый во всем мире с огромным энтузиазмом (такое типичное исполнение получило совершенно несоответствующее название — «баховский смычок»). Во всяком случае, к выразительной игре такой способ исполнения никакого отношения не имеет. В нем есть что-то механическое, и только оттого, что наша эпоха безоглядно поклоняется машинам, этот способ не считается ошибочным. Но все же мы жаждем истины. Что же делать с этими шестнадцатыми? Большинство композиторов не помещали в нотах никаких артикуляционных знаков. Исключением был Бах, который, как уже упоминалось, оставил после себя большое количество артикуляционно отредактированных произведений. Например, в инструментальном голосе басовой арии из Кантаты BWV 47 (*«Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden»*) он артикулирует группу четырех нот таким образом, что под первой ставит точку, а следующие три залиговывает. Тем не менее, когда подобная фигура выступает в вокальной партии этой же кантаты с текстом «*Jesu, beuge doch mein Herze*», здесь ноты лигуются парами:



Этот пример я лично считаю очень важным, поскольку Бах тем самым отчетливо утверждает, что для одной музыкальной фигуры может существовать несколько правильных артикуляций — в данном случае они выступают даже одновременно! Естественно, существуют также и абсолютно ошибочные варианты; наша задача — научиться их распознавать и избегать. Во всяком случае, мы видим, что в одном и том же произведении композитор достаточно выразительно стремился к двум разным способам артикуляции одного и того же мотива. А та же точка под нотой указывает нам, насколько точного исполнения этих двух вариантов он требовал.

Это приводит к следующим раздумьям. В масляной живописи при применении техники лессирования краски прозрачны: один слой всегда можно увидеть сквозь другой, проникнуть взглядом через 4–5 прослоек вплоть до рисунка, расположенного под ними. Подобное происходит во время прослушивания музыкального произведения, исполняемого с хорошей артикуляцией: мы будто движемся вглубь, прислушиваясь к отдельным пластам, которые одновременно складываются в единое целое. Глубже мы наблюдаем «рисунок», план; в одной плоскости находим акценты, связанные с диссонансами, в другой — голос, который, учитывая дикцию, ведется кротким legato; еще в одной плоскости артикуляция будет сильной и твердой, и все это синхронизировано, происходит одновременно. Слушатель не в состоянии сразу постигнуть всего, что таит в себе произведение, он странствует сквозь его отдельные пласты и каждый раз слышит что-то новое. Эта многослойность имеет огромное значение для понимания музыки, которая никогда не ограничивалась простыми и однослойными построениями.



Автограф партитуры Кантаты BWV 47, 1726. Берлин, Государственная библиотека

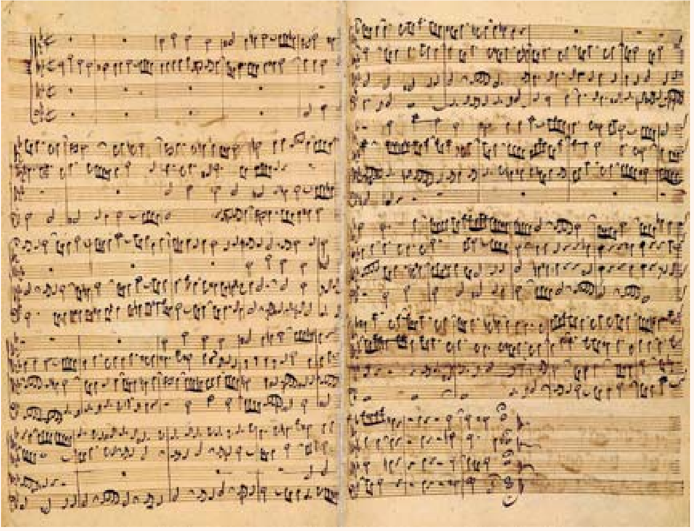
Подобно приведенному примеру в вокальных партиях Баха очень часто встречается артикуляция, принципиально отличающаяся от артикуляции инструмен-

тального сопровождения. К сожалению, ныне такие отличия наиболее часто истолковывают как «ошибку» композитора и «исправляют» ее. Нам трудно понять и воспринять это огромное количество слоев и одновременность разыгрывания звуковых событий; мы стремимся к порядку в его простейшем виде. Но в XVIII веке требовали полноты и чрезмерности, в которые можно было вслушиваться независимо от точки восприятия; не было никакой унификации, все просматривалось со всех сторон сразу! Не существовало синхронной артикуляции для инструментов, играющих colla parte. Оркестр артикулировал иначе, нежели хор. Большинство «специалистов по барокко» не задумывается над этим, они стараются все нивелировать, делать по возможности одинаковым, стремятся слышать в музыке не разнообразие, а красивые, простые звуковые вертикали.

Такая многослойность в артикуляции присутствует не только между вокальными и инструментальными голосами, но и внутри оркестра, даже между отдельными пультами оркестровых групп. В Мессе h-moll или в «Страстях по Матфею» мы находим множество примеров разной артикуляции одного и того же места для разных инструментальных голосов. И насколько это кажется невероятным для наших влюбленных в порядок глаз, настолько же на практике звуковой результат получается замечательным, красочным и выразительным.

Что означает лига для смычковых, духовых, клавишных инструментов или певцов? Главное, что первая нота под лигой акцентирована, наиболее длинна, а следующие ноты — более тихие. Таков принцип. (Как видим, здесь нет ни одного упоминания о «равномерных» нотах, как того требует современные стандарты музыкального образования.) Конечно, существовали исключения, но под нормой подразумевался спад, затихание. В XIX веке лига приобретает абсолютно другое значение. Она перестает быть знаком, раскрывающим способ произношения, и становится техническим указанием. В барочной же музыке лига в качестве технического приема не использовалась. Если мы не понимаем этой разницы в значениях, то нам все равно, расставлены лиги или

Автограф партитуры «Страстей по Матфею», 1736–1746. Берлин, Государственная библиотека



нет; нынешние музыканты стараются сделать артикуляцию неслышной, играя так, будто над всем произведением растянута одна огромная лига legato.

Важнейшее значение лиги в барочной музыке — акцент на первой ноте. Она, подобно синкопе или диссонансу, нарушает главную иерархию акцентов в такте. Собственно, эти нарушения и представляют интерес; подобно тому как при нарушении покоя раковины зарождается жемчужина, так и беспокойство в музыке вызывает напряженное внимание слушателей. Постоянно упоминается, что общение с музыкой изменяет слушателя. Тем не менее это может произойти, только если музыка влияет на него и физически, и духовно. Представим доминантсептаккорд. Когда мы слышим его, мы ощущаем физическое напряжение: диссонанс требует разрешения. Если оно наступает, то приносит разрядку и облегчение. Композитор оперирует этими физическими сдвигами, напряжением и разрядкой, которые воспринимаются слушателем. Ни один слушатель не может противостоять внутреннему порыву, вызванному музыкой, — мы сами чувствуем и наблюдаем это в каждом концертном зале. Отсюда очевидно, что комплекс артикуляции в целом касается не только музицирования, но и слушания. Хорошо артикулированная музыка воспринимается совсем иначе, нежели исполненная ровно, невыразительно. Обращаясь к нашему телу и чувству движения, она склоняет наш ум к активному слушанию, к диалогу.

Очень важным артикуляционным знаком служит точка. Конечно, считается, будто она сокращает ноту, таково сейчас обязательное правило. Многие музыковеды в примечаниях к нотным изданиям называют точку «знаком сокращения», хотя в период барокко такого понятия вообще не существовало. В тех многочисленных местах, где Бах поставил точку, ее задачей было удержать исполнителя от того, как он поступил бы обычно. Там, где ему захотелось бы играть широко, точка означает сокращение; в местах, которые игрались бы очень краткими звуками, она становится требованием опоры. Очень часто точку трактуют как знак акцента, тогда она может означать даже удлинение ноты. Во многих случаях точки означают только одно: «здесь не нужно лиговать!». Не реже они указывают, что звуки, которые иначе игрались бы неравномерно (inegale), должны играться ровно. Иерархическая основа барочной музыки относится не только к противопоставлениям громко — тихо, сильно — слабо, но также к разному времени продолжительности более длинных и более

коротких звуков. Если над нотами появляются точки, подобный вид разнообразия отменяется. Все ноты подвергаются уравниванию.

Наконец мы находим точки в местах, где композитор хочет однозначно указать на окончание лиги. Все уже, наверное, видели рукописи Баха и других композиторов эпохи барокко; если они писали лиги, то это означало приблизительно следующее: здесь надлежит соединять, а как это сделать, исполнитель и сам знает; но точка однозначно заканчивала эту лигу. Следует помнить: лига, начерченная вручную, довольно часто писалась второпях и не может иметь определенности печатной лиги. Музыкант каждый раз должен решать, что имел в виду композитор, используя ту или иную лигу; к этому прибавляется еще индивидуальный характер почерка, условность знаков, а также почти гипнотическая магия, излучаемая каждым манускриптом.



Скрипка работы Антонио Граньяни, 1783. Нью-Йорк, музей Метрополитен

Если же лиги перекинуты через большие группы нот, что у Баха и его современников случается довольно часто, это, скорее всего, означает: музыкант должен здесь применить такую артикуляцию, к которой привык; от него требуется соответствующее исполнение. Необходимо ясно осознавать, что длинная лига также может означать деление на множество коротких лиг.
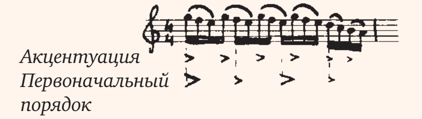
Выше я уже упоминал, что диссонанс всегда обязательно связан со своим разрешением. Это очень строгое правило, которым сейчас, к сожалению, часто пренебрегают. Тем не менее существует несколько произведений (у композитора должна быть возможность нарушать правила ради достижения какого-либо специального эффекта), в которых точки ставятся и над диссонансом, и над его разрешением, то есть оба звука акцентируются; для тогдашнего слушателя это было подобно шоку, поскольку такое акцентирование совершенно противоречит духу речи. Оно звучит как слово, которое мы, чтобы как-то особенно его подчеркнуть, неправильно акцентируем, ставя, например, ударение на обычно неакцентированный слог.

Ремарки spiccato и staccato появляются у Баха и Вивальди очень часто. Мы и сегодня их используем, но с измененным значением. Spiccato теперь означает «прыгающий смычок» и служит указанием относительно смычковой техники. До создания французской Консерватории оно означало только игру отдельными, оторванными звуками — то же, что и staccato. Речь шла не о каком-то специальном приеме разделения, а лишь о том, что не следует играть ни legato, ни cantabile в длинной, слигованной линии — звуки должны быть

отдельными. Очень часто возле нот крупных длительностей обнаруживается указание «largo e spiccato». Для нынешних музыкантов это обозначение непонятно, даже внутренне противоречиво, поскольку largo (медленный темп крупными длительностями) и spiccato (прыгающий смычок) взаимно исключают друг друга. А прежде это указание просто подразумевало произведение в медленном темпе, когда звуки не должны связываться между собой.

В прелюдиях и других произведениях произвольной формы группы слигованных нот часто не совпадают с метрической группировкой — например, лигование по три ноты в квартальных группах. Отсюда появляется еще один пример альтернативной (по отношению к главной) иерархической акцентуации, который дополнительно привносит в произведение совершенно новый ритм. Исключения такого типа придают музыке неспокойную, волнующую обворожительность. В результате наслоения нескольких иерархий на короткое время возникает мнимый беспорядок ритмической структуры. Можно понять, почему Хиндемит считал ритм сольных произведений Баха удивительно богатым.

Различная артикуляция может изменить одно и то же место до неузнаваемости: сделать мелодическую структуру прозрачной или совершенно непонятной. Изменив лишь расстановку артикуляционных лиг, можно придать фразе такую ритмическую модель, что слушатель почти не сможет узнать мелодической последовательности звуков. Например, ритм мотивной имитации слышится отчетливее последовательности звуков. Итак, имитацию можно показать лишь ритмом. Что же касается артикуляции, то она дает нам такое мощное средство выразительности, которое может просто стереть мелодию. Внесем ясность: артикуляция — это вообще важнейшее из средств выразительности для барочной музыки, имеющихся в нашем распоряжении.



Теперь несколько слов о динамике. Когда речь идет об интерпретации, каждый музыкант прежде всего интересуется динамическими оттенками (piano, forte и т. д.). Что играть громко, а что тихо — сегодня основополагающий принцип интерпретации. В музыке барокко подобное отношение к динамике не было столь важным. Ни одно произведение того времени не изменяло своей сути в зависимости лишь от того, громко или тихо его исполняли. Во многих случаях динамику можно было просто перевернуть: вместо forte играть piano и наоборот; если исполнение было красивым и интересным, оно всегда имело какой-то смысл. Другими

словами, динамика не считалась неотъемлемой частью произведения. Правда, во второй половине XVIII века динамика начинает играть все более важную роль, но в период барокко она еще не имела подобного значения — для той эпохи характерна динамика речи.

Это микродинамика, которая касается отдельных слогов и выражений. Собственно, начиная со времен барокко она обладала чрезвычайным значением, однако не называлась динамикой, да и касалась одиночных звуков или их наименьших групп; ее трактовали как понятие, связанное с артикуляцией. Итак, можно сыграть какое-то место сначала forte, а потом piano, тем не менее это не станет важной характеристикой произведения или интерпретации, а лишь дополнительным «оттенком», наподобие украшения. Вместе с тем микродинамика очень важна, так как представляет произношение, от нее зависит понятность «звуковой речи».



Питер Герритс ван Ройстратен. Натюрморт с музыкальными инструментами, ок. 1680. Гаага, Муниципальный музей

В связи с артикуляцией и «музыкальным произношением» особого внимания заслуживает пунктирный ритм. Это один из праритмов человека, более древний, нежели равномерное staccato. Певцам и инструменталистам очень трудно исполнять последовательность совершенно ровных звуков. (В европейских консерваториях уже около двухсот лет много усилий расходуется на то, чтобы «окультурить» природную ритмическую нерегулярность, все еще существующую в любой народной музыке, и сделать одинаковые длительности идеально выровненными.) Между такой равномерностью (в музыке барокко она появлялась лишь изредка и четко обозначалась при помощи слов или точек) и очень острым пунктированием существует бесконечное число градаций. Если, например, пассаж равномерных восьмушек будет сыгран несколько неровно, будто свингуя, так, чтобы первая восьмушка из двух всегда была немного длинней, — то мы получим наиболее утонченную, в действительности неуловимую форму пунктирного ритма. Следующей ступенькой будет приближение к триольному ритму, и в какой-то момент композитор почувствует потребность записать этот ритм. Он поставит точку после длинной ноты, а следующую сократит на половину ее длительности. Это отнюдь не означает, что первый звук должен быть ровно втрое длиннее второго. Просто здесь есть один длинный и один короткий звук, а то, насколько длинный и насколько короткий, решается на основании контекста. Таким образом, нотация указывает лишь одну из промежуточных ступенек.



Между первой и второй парой нот существует только прогрессирующее различие в пунктировании.

Природа подсказывает нам, что пунктирный ритм как таковой противится любому точному делению. Про-

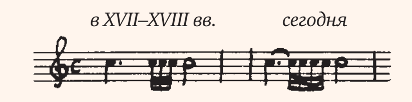
должительность длинного и короткого звуков определяется характером произведения и принципами стиля. Правда, существует несколько авторов XVII–XVIII веков, утверждающих, будто в пунктирном ритме короткая нота должна играться в последний миг, но мне кажется, что такое указание касается только особенно характерных случаев, о всех же других, очевидных эти авторы молчат. Было бы серьезной ошибкой применять везде всякое правило дословно, без надлежащего понимания. Я считаю догматиков наибольшими врагами религии. Слепая вера в источники опасна.

Современный способ игры пунктирных ритмов, когда пунктирная нота удерживается ровно втрое длиннее, чем следующая после нее короткая, пожалуй, будет точным исполнением записи, но, скорее всего, в большинстве случаев неправильным. Потому что в результате этого появляется своего рода упорядоченный подритм, который уничтожает суть пунктира. Конечно, виною тому несовершенство нотации. Желательные соотношения не принято выражать цифрами, нельзя, например, над длинной нотой написать 9, а над короткой — 2. В барочной музыке композиторы очень часто объединяли четверть с точкой и три тридцать вторые ноты. Педантам, которых и в музыке предостаточно, это очень не нравится; они высчитывают, сколько тридцать вторых имеет восьмушка (ровно четыре), вписывают их и первую из них залиговывают с длинной нотой.



Джованни Джироламо Савольдо. Флейтист, 1525. Брешиа, Пинакотека Тозио Мартиненго

Композитор при желании тоже мог бы так написать. Тем не менее он захотел одну длинную пунктирную ноту и три коротких. Этого не следует изменять даже в новых изданиях, так как пунктирный ритм играется иначе, более свободно, чем точно выписанный.



В последние пятьдесят лет, стремясь достичь неверно понимаемой «аутентичности», мы, к сожалению, пришли к чистому нотному тексту и забвению или отбрасыванию всех добрых традиций, еще сохраняющих настоящий способ его прочтения. Старые пластинки (например, запись репетиции с Бруно Вальтером) свидетельствуют, что около 1910 года еще знали и ощущали, как следует играть пунктирный ритм. Лишь после того, как Густав Малер начал настаивать на точном исполнении записанного, эти знания постепенно утратились. Мне жаль, что идея соответствия нотному тексту убила настоящую верность музыке и что забыто многое из прежде живых знаний. Теперь нужно с трудом возвращать эти сведения. То же, естественно, касается и артикуляции. Сейчас, ссылаясь на верность композитору (так называемую «верность произведению», кото-

рая состоит в воспроизведении нот, а не произведения), большинство музыкантов считает, что, если в нотах нет артикуляционных знаков, необозначенные группы нот следует играть без артикуляции — так, как они записаны. Этот часто упоминаемый «аутентизм» представляется мне наибольшим врагом правильной интерпретации вообще, поскольку он приводит к звучанию только записанных нот, упуская содержание, заключенное в этой записи. Запись как таковая вообще не может передать смысл произведения, это лишь отправной пункт. Верным произведению в настоящем понимании этого слова будет тот, кто найдет в нотах замысел композитора и в соответствии с ним сыграет эти ноты. Если композитор пишет целую ноту, имея в виду шестнадцатую, то верность не нотам, а произведению сохранит тот, кто сыграет шестнадцатую, а не тот, кто — целую.

Подведем итог размышлениям об артикуляции. Я призываю изучать источники, стремиться узнать все возможное об исполнении и значении лиг, пытаться точно ощутить, почему разрешение какого-либо диссонанса должно быть таким, а не другим, почему пунктирный ритм может быть сыгран тем или иным способом. Но, играя, необходимо забыть обо всем прочитанном. Слушатель не должен подозревать, будто мы играем то, чему научились: знания должны войти в наше естество, стать частью нашей личности. Не так уж важно, что и откуда мы узнали. Может случиться, что мы снова совершим несколько «ошибок», играя вопреки букве. Но «ошибка», возникающая из собственного убеждения, вкуса и ощущения, более убедительна, чем воплощенные в звуках правильные теоретические взгляды.

Темп

Выбор соответствующего темпа исполнения или установление взаимосвязей между темпами в многочастных произведениях или в опере — одна из основных проблем в музыке вообще. В античной Греции и в монодии раннего Средневековья все выглядело абсолютно иначе. Одно и то же произведение можно было исполнять в разных темпах. Как и в речи, скорость зависела от темперамента исполнителя: один говорит быстрее, другой — медленнее. В повествовании отдельное предложение также не имеет определенного присущего ему темпа. Скорость рассказа не влияет на его содержание. В григорианском пении часто встречается широкий диапазон темпов, тем не менее это не вызы-

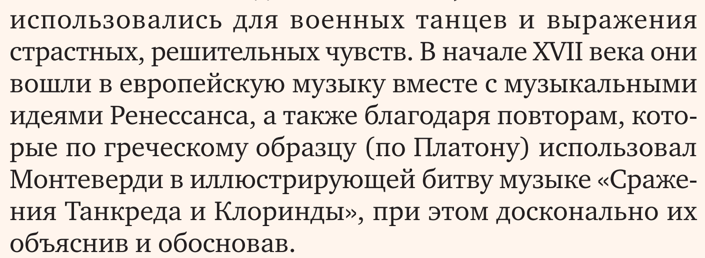
вает впечатления разногласия с музыкой. Наверное, темп не играл здесь решающей роли.

Из литературных источников известно, что в греческой музыке ритм и темп составляли единство. Это связано с ритмом поэзии, которая была исходным пунктом для всей музыки. В греческом языке поэзия и музыка обозначались одним словом — и как пение, и как рецитация поэтического текста. Отсюда можно сделать вывод, что он декламационно пелся или напевно декламировался. В античной Греции существовало три основных группы темпа и ритма.



Эсташ Лесюэр. Музы Эвтерпа, Эрато и Полигимния, 1652–1655. Париж, Лувр

1. Быстрые состояли исключительно из мелких длительностей, использовались для военных танцев и выражения страстных, решительных чувств. В начале XVII века они вошли в европейскую музыку вместе с музыкальными идеями Ренессанса, а также благодаря повторам, которые по греческому образцу (по Платону) использовал Монтеверди в иллюстрирующей битву музыке «Сражения Танкреда и Клоринды», при этом досконально их объяснив и обосновав.



2. Ритмы из крупных и мелких длительностей, связанные с хороводами; скорее всего, они были близки к ритму жиги.

3. Медленные состояли только из крупных длительностей, встречались в гимнах.

Когда в начале XVII века в Европе обратились к традициям греческой музыки, это затронуло и принципы аффекта. В комплекс средств, служивших передаче аффекта, вошли первый и третий ритмы. Первый характеризовался как пылкий, страстный, решительный, третий — как мягкий, пассивный, нерешительный.

В григорианском пении уже в начале X века для обозначения темпов использовались буквы; их значение сейчас интерпретируется по-разному. Над невмами (эти знаки, схематически фиксировавшие движения ведущего певчего, стали первым европейским христианским нотным письмом) ставились буквы C (celeriter), M (mediocriter), T (tarditer), то есть «быстро», «умеренно», «медленно». В чтениях «Страстей» по ролям темповые различия были предельно отчетливы: преступники всегда говорили быстро, а чем ближе персонаж был



Тропарь из Оша, 990–1010. Париж, Национальная библиотека Франции

к святости, тем медленнее становился темпоритм. Слова Христа декламировались очень медленно, наподобие гимна. В XVII веке этот принцип определенным образом применили к речитативам.

Проблема темпа возникла с появлением многоголосия. Темп и даже ритм должны были согласовываться хотя бы в некоторых местах. Невменная нотация оказалась для этого непригодной; нужно было придумать новый способ записи, который передавал бы информацию, относящуюся к темпу и ритму. На ранней стадии многоголосое звучание представлялось таким чудесным, что речь шла только об одном темпе — «медленно». Многие источники упоминают morositas* как характеристику продолжительного звучания этой замечательной музыки. Прекрасное многоголосие длилось бесконечно, его отнюдь не было слишком много. Независимо от очень медленных темпов, которые бытовали, наверное, исключительно на первом этапе развития полифонии, согласованность и точность должны были царить по крайней мере в акцентированных местах (сейчас сказали бы «на раз в каждом такте»). В этих местах, где должны появляться консонирующие октавы, квинты и кварты, как раз и встречались все голоса. На безакцентных участках присутствовала определенная ритмическая свобода, которую сегодня безусловно назвали бы хаосом. Отсюда возникало впечатление огромной самостоятельности отдельных голосов, объединение и метрическое упорядочение которых опиралось на широкомасштабный каркас акцентов и консонансов. Основной метр отбивался ведущим певчим (например, свернутыми в свиток нотами).



Иллюстрация к трактату Боэция «О музыке», ок. 1350. Неаполь, Национальная библиотека

Определить темп тогда было несложно. Как и в предшествующую эпоху, понятия «быстро», «умеренно», «медленно» имели относительную трактовку. Дальнейшее развитие нотации предопределялось ритмическими сложностями, которые появились в многоголосии очень рано. Музыка, исполнявшаяся при папском дворе в Авиньоне в XIV веке (правда, только для узкого круга знатоков), уже была настолько сложной, что даже сегодня воспроизведение ее ритмического течения по нотам того времени — неслыханно трудное дело. А с помощью нашей современной нотации ее вообще невозможно точно передать. Таким образом, практика показывает, что не каждую музыку можно записать посредством нашей нотации. Наша вера в прогресс — оптимальная нотная запись, наилучшая техника, самое продуктивное земледелие и т. п. — ока-

* Медлительность (*лат.*).

зывается безосновательной. Разнообразные системы нотации, использовавшиеся в прошлом, были не примитивными предшествующими стадиями современной нотации, а намного более подходящим для музыки того времени письмом. Музыкантам предлагалось определенное исполнение. В нотации как графическом образе музыкального действия есть что-то суггестивное, она словно в самом деле побуждает к надлежащему исполнению. В каждую эпоху музыка пользовалась отвечающими ее потребностям графическими знаками; с помощью тогдашней нотации можно было передать даже промежуточные длительности и все, что касалось rubato и агогики.



Миниатюра из сборника «Cantigas de Santa Maria», 1280–1283. Эскориал, Библиотека Сан-Лоренцо

Бревис (𝅜 — длительность, равная нынешним двум целым нотам 𝅝) была тогда краткой нотой, а сегодня — очень длинная. В tempus perfectum она отвечала трем ударам, а в tempus imperfectum — двум. Удлиняющую точку использовали только в сомнительных местах: 𝅜· (обычно нота brevis в tempus perfectum и без точки длилась три удара: 𝅜). О делении нот на более мелкие длительности информировало обозначение метра, находившееся в начале линейки (𝅝 = tempus perfectum; 𝄴 = tempus imperfectum и др.). Изначально ноты делились на три: такое деление считали совершенным (perfectum), деление на четыре — несовершенным (imperfectum). Это основывалось на мистике чисел и науке о пропорциях.

В XIV веке проблему темпа урегулировали с помощью сложной системы мензуральной нотации. Отправной точкой при этом служила неизменная основная длительность (integer valor), с которой другие элементы соотносились в определенных числовых пропорциях, поэтому такт, темп и длительности нот в период с XIV до XVI века были фиксированными. Это может показаться странным, но сегодня мы можем значительно точнее реконструировать темп произведения, появившегося в начале XVI столетия, чем темпы музыки Монтеверди, Баха или Моцарта. В XVI веке эта система стала постепенно смягчаться. Правда, теоретики и в дальнейшем строго придерживались ее правил, но практически из них использовалось уже немного; от этой системы осталась чудесная теоретическая конструкция, лишенная звуковой реализации. Знаки старой нотации еще некоторое время употреблялись, но уже не означали точных пропорций; некоторые из них дошли до нашего времени (𝄴, 𝄵).

С XVII века темповые различия выражались с помощью разных нотных длительностей. Некоторые из

Мастер женских полуфигур.
Три музыкантши, втор. треть XVI в.
Рорау, Собрание графов Гаррах



них даже назывались так: «очень медленно — обычно, ни быстро, ни медленно — умеренно быстро — очень быстро». Такт и темп образовывали единство, так как все выражалось посредством длительностей нот, которые фиксировали темп. Первые ремарки были только подтверждением графического образа нот: tardo, lento, presto, allegro и т. п. появлялись в тех местах, где крупные или мелкие длительности определяли медленные или быстрые темпы. Перелистывая старинные поголосники, манускрипты и первые печатные издания, можно заметить, что такие обозначения иногда появляются только в одном голосе (там, где изменяются длительности нот), общий же темп сохраняется. В каком-то произведении, например, могут появиться попеременно lento и presto (древнейшие обозначения медленного и быстрого), причем там, где записано lento, фигурируют крупные длительности, а presto помещено над мелкими. Также указания этого типа часто появляются

только в голосах continuo, которые вообще записывали нотами крупных длительностей. Вероятно, такие указания информировали исполнителя basso continuo о том, что, например, в обозначенном месте солист играет мелкие длительности. В то время еще не знали партитуры, а партия солиста редко записывалась в нотах партии continuo. Если возле крупных длительностей партии continuo писалось allegro, это означало: солисту надлежит играть быстрые пассажи. Тем не менее иногда указания такого типа появляются в сольном голосе, и можно ясно видеть, что любое дополнительное изменение основного темпа в этом месте было бы наверняка невозможным, поскольку, например, дальнейшее удлинение нот крупных длительностей (время продолжительности которых зависит от коротких длительностей) лишало бы их музыкального смысла. В таких случаях темповые ремарки, не изменяя основного темпа, служат только подтверждением нотной записи. (С подобными обозначениями можно встретиться в нотах вплоть до XVIII века, например в некоторых кантатах Баха.)



Леонелло Спада. Концерт, 1613. Париж, Лувр

В XVII веке композиторы уже старались обратить внимание на желательный темп, посвящая ему некоторые соображения в предисловии к произведению. Применявшиеся в этих случаях обозначения с течением времени стали использоваться в качестве названий произведений, представляющих известные модели.

Мне хотелось бы вкратце показать, как из описаний и указаний возникли точные обозначения темпа. Так старались передать свои пожелания авторы XVI века: «с несколько подвижным тактом», «чем быстрее, тем лучше», «эту часть надо играть очень медленно», «такт должен отбиваться быстро, иначе это не будет звучать достоверно». В начале XVII века в предисловиях к печатным нотным изданиям Фрескобальди (1615) уже встречаются указания, которые позже будут служить обозначениями как темпа, так и аффекта: «сначала надо играть медленно (adagio)... дальше играют более или менее ускоренно (stretti)... Партиты надо играть в соответствующем темпе (tempo giusto)... не следует начинать быстро (presto), а потом замедлять... пассажи в партитах должны играться медленно (tempo largo)». Слова для характеристики темпа, пришедшие из бытового итальянского языка, исподволь становились, так сказать, профессиональными терминами в области нотации и помещались над нотными линейками. Однако содержание этих терминов зависело от нотного текста, то есть они не оказывали безусловного воздей-



Клод Меллан. Портрет Джироламо Фрескобальди, 1625. Париж, Национальная библиотека Франции
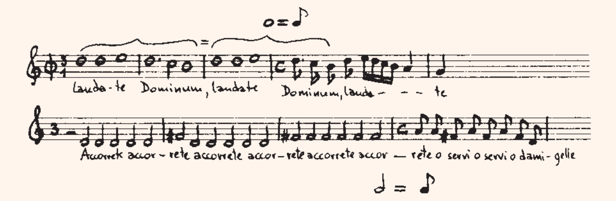


Андреа Мантенья. Триумф Цезаря. Музыканты, 1484–1492. Лондон, Хэмптон-Корт

ствия на темп. Во многих случаях их следует считать указаниями, касающимися скорее аффекта, нежели темпа. И в сущности, именно аффект оказывается фактором, определяющим темп произведения. Он бывает печальным или радостным — со всеми промежуточными состояниями и их многозначностью. Грусть ассоциируется с медленным темпом, радость — с быстрым. Первоначально Allegro означало аффект радости (в современном итальянском языке это слово и сейчас имеет то же значение), быстрый темп или просто мелкие длительности нот в нейтральном темпе. Важнейшие термины в XVII веке — Lento, Largo, Tardo, Grave, Adagio, Andante, Allegro, Presto. Все эти итальянские слова, использующиеся и по сей день, означали в музыке XVII столетия и темп, и характер, причем темп возникал из характера и наоборот. Часто в середине какого-либо отрывка Adagio появляется пассаж, обозначенный Presto; тем не менее такое указание касается лишь одного голоса, в котором помещаются ноты мелких длительностей, общий темп остается неизменным.

Особое значение имеет соотношение темпов между собой. В музыке Ренессанса существовал основной темп, который выводился из естественных для человека явлений — например, из темпа шагов или сердцебиения; с ним соотносились все другие темпы. Действовала целая система сложных знаков, реликтами которой являются наши обозначения alla breve 𝄵 и 𝄴 для такта $4/4$, но для нас это просто графические знаки, лишенные своего первоначального значения. От корреляции темпов в XVII веке сохранилась на определенное время взаимосвязь между тактом на четыре и тактом на три, или двухдольным и трехдольным. Она эволюционировала и постепенно ослаблялась. Точное соотношение 2 к 3, согласно которому такт на три был триолью относительно такта на два, очень часто не было обязательным уже у Монтеверди. Это можно четко увидеть в местах, где один и тот же мотив переходит из такта на три к такту на четыре: тут часто случается, что целые ноты и половинки из трехдольного такта становятся в такте на $4/4$ восьмерками и шестнадцатыми. Тогда основной темп просто продолжается.

Довольно однозначно это иллюстрируют определенные отрывки в поздних произведениях Монтеверди.



Итак, после XVII столетия темповые соотношения исподволь теряют свою былую точность; становится труднее обнаружить закономерность, удивительно внятную в предшествующий период. Впрочем, есть теория, в соответствии с которой вся «недирижированная» музыка барокко должна была исполняться принципиально в едином темпе, то есть с сохранением постоянных пропорций, когда такт отбивался ногой или тростью. Поэтому почти любое Adagio должно быть вдвое медленнее, нежели Allegro, и этот принцип был обязательным вплоть до периода классицизма. Тем не менее я убежден, что на самом деле взаимосвязи темпов были более гибкими, и нет никакой необходимости считать критерием темпа провинциальную привычку отбивать такт ногой. Существует несколько работ на эту тему, к которым следует относиться очень осторожно; их авторы не были практикующими музыкантами, а выдвинутые ими гипотезы на практике не применялись. Однако при критическом подходе можно и оттуда почерпнуть некоторую информацию.

Постепенные изменения темпа, ускорения (accelerandi) и замедления, естественно, поначалу импровизировались, но начиная с конца XVI века некоторые композиторы ищут способы их отображения с помощью нотации. В этом контексте предисловия Фрескобальди опять приобретают особый вес. В нотах он выписывает трели шестнадцатыми, а в тексте подчеркивает, что их не надо играть ритмически «так, как записано», а значительно быстрее — veloce. Это означает, что запись шестнадцатыми была только приблизительным отражением идеи; предисловие же поясняло — речь идет о ритмически произвольном исполнении в импровизационном характере. Такой тип записи позднее был заменен значком трели (tr). Подобные методы записи использовали также английские композиторы и мастера гамбы — Морли и Симпсон; чтобы отобразить идею ритмической свободы, они часто записывали начало быстрых пассажей шестнадцатыми, а их дальнейшее продолжение — тридцать вторыми.



Неизвестный художник кремонской школы. Портрет Клаудио Монтеверди (?), 1570–1590. Оксфорд, Музей Эшмола

Это был очень удобный способ для записи accelerando. До его изобретения изменения такого типа старались приближенно обозначать нотами; ускорение записывали этапами, а реализовываться оно должно было плавно. Известный пример — «Il trotto del cavallo» («Бег коня») из «Сражения Танкреда и Клоринды» Монтеверди: композитор изображает здесь ускоряющийся галоп коня с помощью ритма, который неожиданно становится вдвое быстрее: и т. д.

Такое внезапное ускорение на самом деле означает плавный переход к быстрому темпу (единственно возможный для реального коня), но тогдашняя нотация не могла этого записать иначе. Подобным методом, естественно, можно было выразить и обратный процесс — постепенное замедление (ritenuto), надо было только удвоить длительности нот. Такой способ записи темповых модификаций встречается еще у Вивальди и Генделя; большей частью его исполняют не соответствующим образом, а «так, как написано» — то есть именно как неожиданное изменение темпа.

В XVIII веке определенные фигуры (группы нот) требовали соответствующего определенного темпа. Музыкальные «фигуры» (короткие последовательности звуков, своеобразные музыкальные кирпичики или «звучащие слова»), будучи внятно проартикулированными, требуют выразительного, связного течения музыки; отсюда возникает заданность темпа. Определение метра и темпа — две совершенно разные сферы: такт (метр) можно точно измерить, темп же — неизмерим (нерационален) и должен от чего-то отталкиваться. Темп не возникает из определения метра, даже если указан при нем словесно. Музыканты говорили, что надо по содержанию самой пьесы разгадать, требует ли она медленного или быстрого движения (Леопольд Моцарт). При этом принимали во внимание только те «фигуры», которые были исходными для выбора соответствующего темпа.

Во времена Баха темп произведения без дополнительных указаний определяли по четырем параметрам: музыкальному аффекту (его следовало «тонко отгадать»), тактовому размеру, наиболее мелким из всех наличествующих длительностей нотам и количеству акцентов в границах такта. Практические результаты, полученные по этим критериям, настолько соответствуют другим источникам (например, трактатам), что их можно считать достоверными.

Разумеется, нет и не было правил настолько твердых, чтобы темпы не могли подвергаться изменению

под влиянием таких «внемузыкальных» факторов, как акустика помещения, численность хора или состав оркестра. С давних пор известно: большой оркестр должен играть медленнее маленького; в помещении с большой реверберацией надо музицировать медленнее, чем в «сухой» акустике, и т. п. Один и тот же темп в действительности звучит по-разному в разных интерпретациях, причем важную роль играют не только пространство и состав исполнителей, но и артикуляция. Игра ансамбля с богатой артикуляцией кажется более быстрой и проворной, чем ансамбля, играющего широко и однообразно.

Вообще из источников следует, что музыканты минувших времен использовали существенно более быстрые темпы, чем им сегодня приписывают, особенно в медленных частях. Также смело можно считать, что и быстрые части игрались быстрее и с незаурядной виртуозностью. Об этом свидетельствует и ориентация по пульсу (приблизительно 80 ударов в минуту после употребления пищи), и техника игры (каждая шестнадцатая игралась отдельным движением смычка, а на духовых инструментах — двойным ударом языка). Сын Баха Карл Филипп Эммануил сообщает (ссылаюсь на биографию Баха, написанную Форкелем), что его отец «при исполнении собственных произведений брал обычно очень быстрые темпы».

Моцарт пользовался исключительным количеством разнообразных темповых обозначений. Например, Allegro у него очень быстрое и полное жизни. Время от времени он дописывал (нередко post factum) еще и объясняющие слова, такие как: aperto, vivace, assai. Значение Allegro aperto не совсем понятно. Когда мы видим обозначение Allegro aperto в незнакомом произведении, может показаться, будто aperto ускоряет темп. Тем не менее, если сравнить между собой моцартовские произведения с таким обозначением, то выяснится — их нужно играть несколько медленнее, менее бурно, возможно, и более просто, более «искренне». Allegro vivace требует живости в произведении, и без того радостно-быстром; эта живость состоит в акцентировании мелких длительностей (как и в произведениях, обозначенных только vivace), и хотя общий темп несколько медленнее, впечатление движения и живости сильнее, чем в «нормальном» широком allegro. Такие обозначения часто понимают неправильно, и в результате музыка кажется неартикулированной и убыстренной. Allegro assai указывает на отчетливое ускорение.

Особенно много можно почерпнуть из корректур (к сожалению, они присутствуют только в рукописях, но не в печатных изданиях). «Allegretto» расскажет нам значительно больше, когда мы узнаем, что композитор — возможно, под влиянием работы с оркестром — поместил его вместо предшествующего «Andante». (Такие чрезвычайно поучительные корректуры часто встречаются и у Генделя.) Последовательность ремарок Andante — più Andante — più Adagio может привести к недоразумению, если не понимать их более раннего значения. Речь идет о том, например, должно ли più Andante в четвертой части «Тамоса» Моцарта (KV 345) быть более быстрым или более медленным, чем Andante. Поскольку тогда Andante (andare — ходить, двигаться), скорее, считалось быстрым темпом, его усиление (più — «более») соответствовало ускорению. В случае мелодрамы, о которой мы говорим, такая интерпретация также отвечает содержанию; тем не менее часто данный отрывок исполняют совсем наоборот, с замедлением.

В конце хотелось бы коснуться еще нескольких обозначений темпа и связанных с ними украшений (мелизмов). Сначала Grave («серьезно»): это обозначение медленного темпа вместе с тем диктует нам, в принципе, не добавлять здесь никаких украшений. У Генделя, например, простота мелодии, в особенности в медленных частях, провоцирует каждого музыканта к импровизированию украшений. Это можно делать в Largo и в Adagio, но не в Grave. Вступления к французским увертюрам, обычно обозначенные Grave, имеют характер степенной или торжественной поступи; они не поются и не должны орнаментироваться.

Филипп Мерсье. Слух, 1744–1747. Нью-Хейвен, Йельский университет



Вместе с тем обозначение Adagio, помещенное в медленной части, не только разрешает, но и требует украшений. Часто указание Adagio можно встретить возле отдельных нот или тактов в середине части Grave, но из контекста видно, что здесь невозможно никакое изменение темпа. Это означает: здесь можно орнаментировать. Кванц говорит, что не нужно Adagio перегружать украшениями, тем не менее приведенные им при-

меры «экономного» орнаментирования представляются нам сейчас чрезмерными и перегруженными. Сегодня нельзя следовать всем рекомендациям старых учебников относительно импровизации и украшений, поскольку импровизация тесно связана с эпохой и стилем. Украшения, импровизированные музыкантом эпохи рококо в XVIII веке, нельзя приравнивать к орнаментированию в стиле рококо, выполняемому нами. Например, если ария Моцарта изобилует чрезмерными украшениями, мы ощущаем совершенно явную безвкусицу, вся ария превращается как будто в стилизацию. Значительно лучше было бы выразительно и интересно исполнить простую мелодию, чем отвлекать внимание мастерским и акробатическим орнаментированием. Но безусловно, в музыке XVII–XVIII веков есть много произведений, в самом деле предусматривающих импровизирование украшений и даже требующих этого.



Жан Марк Натье. Урок музыки, 1710. Париж, Музей музыки

Импровизация и орнаментирование с давних пор были искусством, требующим большой осведомленности, фантазии и изысканного вкуса; благодаря им каждое исполнение приобретало единственное и неповторимое своеобразие. Называя музыканта первой половины XVIII века «хорошим исполнителем Adagio», тем самым подразумевали, что он умел содержательно орнаментировать. Тогда стимулом к приукрашиванию могла стать простейшая мелодия, но нельзя было искажать заложенный в ней аффект. О настоящем искусстве орнаментирования можно говорить лишь тогда, когда основной аффект сохраняется вместе с украшениями. Для исполнителей барочных и моцартовских опер прежде всего было важным, чтобы орнаментирование соответствовало аффекту, выраженному в тексте. Певец должен с помощью уместных и спонтанно найденных украшений раскрыть и усилить выразительность простой мелодии. Украшения, демонстрирующие лишь технические возможности певца или инструменталиста, становятся бесполезной, пустой виртуозностью. Орнаментирование должно исходить из внутренней потребности, которая позволит индивидуально подчеркнуть скрытое в произведении чувство.

Звуковые системы и интонация

Высота строя — вопрос особенно важный как для вокалистов, так и для инструменталистов. Существует много старинных источников, сообщающих, что во

Франции строй был выше или ниже, чем в другой стране; что строй в соборе был выше или ниже, чем в «покоях» (то есть местах исполнения светской музыки). А на самом деле, кроме человеческой гортани, некоторых инструментов и старых камертонов, сохранившихся в неизменном состоянии, не существует никаких достоверных эталонов. Исследуя старинные инструменты, мы констатируем, что, например, в Италии времен Монтеверди инструменты имели современный строй и даже немного выше. Ожидаемый диапазон человеческого голоса для баса достигал *До* большой октавы, что очень низко. Тем не менее старые авторы отмечали, что петь так низко могли только хорошо вышколенные басы, тогда как посредственные певцы, то есть большинство, доходили всего лишь до *соль*. Такова ситуация и сегодня. *До* большой октавы подвластно немногим певцам. (По этой границе можно установить, что тогдашний строй в Италии не мог быть ниже — следовательно, «старинный строй» был разным: где-то выше, где-то ниже.) В старину пели преимущественно в средних регистрах, очень редко используя высокий. Сейчас дело обстоит иначе: любой певец или певица стремится больше петь в высоком регистре. Подлинные сопрано чувствуют себя несчастными, если не могут петь между *ре* второй и *ре* третьей октавы. Петь как можно выше хотелось бы и тенорам: взглянув на теноровые партии Монтеверди, они заявляют, что это должен исполнять баритон, потому что для тенора они слишком низкие. Однако Преториус (1619) ясно говорит, что, когда человеческий голос «находится в середине или немного ниже», он звучит привлекательнее и приятнее для слуха, нежели когда «силится визжать высоко». Он также отмечает, что инструменты лучше звучат в нижних регистрах; но вместе с тем признает постоянное повышение общего строя. Строй оркестра неуклонно повышается и в наши дни, как мог бы засвидетельствовать каждый, кто прислушивался к строю разных оркестров на протяжении последнего тридцатилетия. В этом заключается очень важная для современных музыкантов проблема.

Пожалуй, пора попытаться раскрыть причины этой неблагоприятной тенденции. Играя на протяжении семнадцати лет в оркестре, я наблюдал, как дирижеры то и дело говорят: музыкант занижает — но никогда не делают замечания, если кто-то играет высоковато. Дело в том, что если какое-то созвучие нечистое, ухо автоматически подстраивается к относительно более высокому звуку. И то, что звучит ниже, ощущается как фальшь,

даже будучи объективно правильным. Все якобы низкие звуки подтягивают вверх, пока они не станут такими же высокими, как и те, что в действительности высоковаты. Каков результат? Каждый музыкант, стараясь избежать замечания дирижера «ты занижаешь», сразу играет немного выше. (Это касается прежде всего вторых пультов духовых инструментов, в чей адрес такие замечания звучат чаще всего. Покупая новые инструменты, музыканты сразу же подрезают их покороче, достигая таким образом повышенного строя.) Единственное спасение, способное уберечь нас от беспрерывного повышения строя, — осознание причин и принятие необходимого эталона. В вопросах чистоты



Ян Брейгель Старший. Слух, 1617–1618. Мадрид, Прадо

интонации вообще не следует доверять ощущениям, иначе в конце концов ничего не будет «строить». Из-за того, что никому не хочется оказаться в роли занижающего строй, в среде оркестровых музыкантов бытует поговорка: «Лучше высоко, чем фальшиво!» Я считаю, что, если бы музыканты знали больше об интонации и не опирались исключительно на собственный слух и ощущения, строй удалось бы удержать на одной высоте.

Неоднозначна проблема чистоты интонации. Не существует единой натуральной системы интонации, обязательной для всех людей. Усваивается какая-то звуковая система — это может быть одна из пяти или шести систем, известных нашей культуре, или какая-то иная, где мерой высоты звука будут пшеничные зерна



Лоренцо Коста. Концерт, 1485–1495. Лондон, Национальная галерея

или камешки, — и каждый, кто привык к такой системе, относительно нее будет и слышать, и петь. Во многих регионах Европы в народной музыке используются натуральные духовые инструменты (например, разного рода рожки), на которых извлекаются лишь натуральные тоны. На них можно играть мелодию только в четвертой октаве (от 8 до 16 натурального тона), причем кварта звучит очень «нечисто», так как одиннадцатый обертон лежит между *фа* и *фа-диез* второй октавы, следовательно, кварта *до — фа* второй октавы несколько расширена.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

I октава | II октава | III октава | IV октава

В регионах, где играют на таких инструментах, эти интервалы и поют подобным образом. Благодаря привычке они ощущаются как чистые! Итак, надо помнить: нельзя одну звуковую систему считать нормативной для всех: то, что для нас звучит чисто, другим может казаться фальшью. Вместе с тем чисто звучит все, что строит в границах данной системы. Наш слух сформирован в основном равномерно темперированным строем фортепиано. Все двенадцать полутонов здесь настроены строго одинаковыми отрезками, следовательно, мы имеем дело только с одной тональностью, транспонированной по полутонам; к сожалению, в этой системе воспитан и наш слух. Таким образом, если мы привыкли к такой системе и вдруг слышим музыку, интонация которой — пусть самая совершенная — принадлежит другой системе, то у нас возникнет впечатление, что исполнитель играет фальшиво. Но ведь интонационная система времен Монтеверди или XVII века — это именно другая система! Если бы мы сегодня услышали музыку, идеально сыгранную в той системе, такое исполнение показалось бы нам ужасно нечистым, фальшивым. И наоборот: привыкнув к другой системе, мы будем считать не менее фальшивой современную интонацию. Совершенно очевидно, что здесь не существует никакой объективной и абсолютной истины. Чистоту интонации можно оценивать только в рамках одной системы. Если я интонирую чисто в рамках определенной системы, моя интонация идеальна, даже если она звучит фальшиво для слуха, воспитанного в другой системе.

К сожалению, в наше время, когда подлинные и глубокие знания зачастую открыто подменяются нелепой

болтовней, а блеф стал своего рода нормой, принято с апломбом говорить о вещах, ничего о них не зная. Люди и не стремятся что-то узнать, но высказываются с видом знатоков. И музыка страдает от этого особенно часто. Почти каждый рассуждает о чистоте интонации («Разве вы не слышали, как фальшиво играли?») или о тональности («в мягком Ми-бемоль мажоре»), — и его спасает от разоблачения только аналогичное невежество собеседников. В вопросах интонации и тональности теперь блефует даже специальная литература.

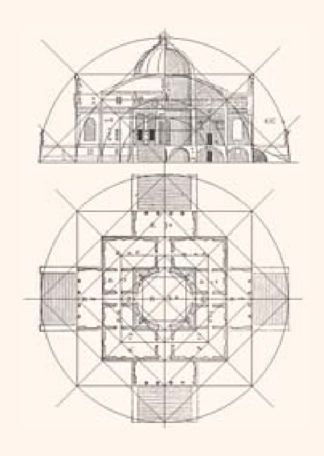


Музыка XVI–XVII веков и в сфере интонации опиралась на так называемую теорию пропорций, руководствовавшуюся рядом простых тонов, а точнее — соотношением между частотами колебаний. Точкой отсчета был основной тон, первый из ряда чисел и звуков, который можно сравнить с точкой схождения в перспективе; он символизировал унитарность, единство, Бога. Чем проще числовые отношения, тем они благороднее, лучше (даже в моральном отношении); чем сложнее и отдаленнее от единства — тем хуже, хаотичнее. Каждое созвучие выражалось при помощи числовых соотношений или пропорций (октава 1 : 2, квинта 2 : 3 и т. д.). Их качество можно определить в зависимости от того, насколько эти соотношения близки к единству — к основному тону (C = 1, 2, 4, 8 и т. д.)*, а также в зависимости от их простоты. Наши представления, почерпнутые из науки о гармонии, не имеют здесь никакого значения: степень совершенства созвучий определяли числа. Можно и наоборот, все простые числовые соотношения представить себе как созвучие. На этом основывалась кеплеровская гармония сфер, а также гармонично «звучащая» архитектура: если видимые пропорции какого-то здания удавалось свести к простым числовым соотношениям, то их можно было видеть и слышать,

Неизвестный художник венецианской школы. Музыкант с лирой да браччо, ок. 1515. Вена, Музей истории искусств



* Этот ряд обертонов от основного тона C, соответствующий геометрической прогрессии со знаменателем 2, образует октаву. — *Примеч. ред.*



Андреа Палладио. План виллы Ротонда, 1566

как аккорды. Палладио часто компоновал планы своих зданий словно некую «окаменевшую» музыку. В соответствии с этой теорией музыкальная гармония опиралась на принцип, сходный с золотым сечением в архитектуре. Оба воздействовали на разум и дух человека через простое, натуральное числовое соотношение. Барочная концепция музыки как отражения или подобия Божественного порядка охватывала в те времена всю музыку, включая светскую. Поэтому противопоставление «духовное — светское» не имело такого значения, как сейчас. Еще существовало единство, связывающее различные типы музыки; по сути, вся музыка, независимо от формы, рассматривалась тогда как проявление сакрального. Гармонические интервалы в теории пропорций — отражение порядка, установленного Богом. Все консонансы соответствовали простым числовым соотношениям (2 : 3 — квинта, 3 : 4 — кварта, 4 : 5 — большая терция и т. д.). То, что было ближе к единству, считалось приятнее и совершеннее, нежели то, что соответствовало худшей пропорции или вовсе было откровенно хаотичным. Пропорция 4 : 5 : 6 признавалась совершенной: построенные на основном тоне (*до* первой октавы), ее числа непосредственно соседствуют между собою и представляют три разных, консонантных звука (*до — ми — соль*), то есть мажорное трезвучие — совершенную гармонию и благороднейший консонанс (Trias musica, гармоническая триада). Это музыкальный символ Святой Троицы. (Интонация должна была точно соответствовать четвертому, пятому и шестому натуральным тонам!) Минорное трезвучие (10 : 12 : 15 или *ми — соль — си*) имеет значительно худшую пропорцию: оно не опирается на основной тон; соответствующие ему числа отдалены от единства и не сопредельны, между ними существуют другие числа-звуки (11, 13, 14). Такое трезвучие считалось несовершенным, слабым и — в иерархически-отрицательном смысле — женским. (Джозеффо Царлино называет минорное трезвучие «affetto tristo» — дурным, скверным чувством.) Таким образом, все созвучия получили моральную оценку; поэтому легко понять, что в старину каждое сочинение должно было завершаться мажорным трезвучием: произведение не могло заканчиваться хаосом. (От этого правила иногда отступали, но только по какой-то особой причине.) В теории пропорций важную роль играли инструменты. Например, труба, на которой извлекались исключительно натуральные тоны, становилась своего рода звуковым воплощением теории пропорций; ее можно было использовать лишь тогда, когда



Бартоломео Беттера. Натюрморт с музыкальными инструментами и астролябией, втор. пол. XVII в. Любляна, Национальная галерея

речь шла о Боге. До мажор и Ре мажор с трубами предназначались для высшей власти; трубачи использовали эту ситуацию, ставя себя выше остальных музыкантов.

Числа играли огромную роль не только в теории пропорций, но и во всей музыке барокко. Например, у Баха постоянно встречаются математические фокусы, магические квадраты и числа, отсылающие к отрывкам из Библии или биографии автора. Они закодированы разнообразными способами: это может быть количество повторяемых звуков или тактов, определенные длительности нот, разная высота звуков и т. д. В то время знание символики и алфавита чисел было настолько распространенным, что композитор мог включать в свои произведения зашифрованные таким образом послания, причем часть из них была несомненно понятна для слушателей или обнаруживалась в процессе чтения нот.

Помимо чисел с музыкой издавна связывали разнообразные религиозные и астрономические символы. Как показывает Мариус Шнайдер в своей книге «Поющий камень», иные капители испанских клуатров представляют собой мелодии. Если идти по такой галерее от некой точки, то скульптуры на верхушках колонн — символические фигуры из греческой литературы и мифологии, соответствующие определенным звукам, — создают звуковую последовательность, гимн в честь того святого, которому посвящен монастырь, а выступающие между ними чисто орнаментальные капители исполняют роль пауз.

Кроме теории пропорций, в музыке барокко существовала (и существует по сей день) характеристика тональностей, которая играла важную роль в воспроизведении разнообразных аффектов. Она была тесно связана — возможно, даже больше, чем теория пропор-



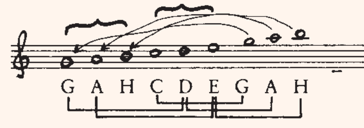
Капитель церкви монастыря бенедиктинцев в Риполе. Фото из книги М. Шнайдера «Поющий камень», 1955

ций, — с интонацией и ее различными системами. Я попробую пояснить значение интонации как средства выразительности в кратком экскурсе.

С самого начала для того, чтобы растрогать слушателя посредством музыки, старались воссоздать разнообразные душевные состояния. Музыкальное дифференцирование проявилось еще в музыке античной Греции, где отдельные звуки имели свою символику и характеристику. Они были воплощением символов (звезд, времен года, мифологических животных или богов), которые представляли и вызывали определенные аффекты. Отсюда, в свою очередь, возникала своеобразная символика тональностей: гамме, построенной на определенных звуках, присваивали характеристику ее основных тонов; такие тональности должны были вызывать у слушателя определенные ассоциации.

Лады греческой музыки состояли из квинт, а не из последовательности обертонов третьей и четвертой октавы:

Пифагорейский лад



Пифагорейские терции

Выстроенная таким образом пифагорейская гамма была обязательной интонационной системой для всей средневековой музыки. Представленная здесь пифагорейская терция — интервал значительно более широкий, чем описанная выше натуральная терция (4 : 5), и является не консонансом, а диссонансом. Одноголосная музыка в пифагорейской системе звучит очень хорошо и убедительно, как и пифагорейская терция в мелодической линии. Последовательные отрезки основной гаммы, начинающиеся каждый раз от другого звука, дали начало греческим ладам. От них возникли впоследствии модусы — церковные лады Средневековья, носившие греческие названия (модус дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский), каждый из них ассоциировался с определенной образной сферой. Пока музыка оставалась одноголосной или же многоголосие опиралось на квинты, кварты и октавы, сохранялась пифагорейская система интонации — такой музыке она соответствовала лучше всего. Многоголосие смогло развиваться полнее лишь с момента практического введения натуральной терции, приятно звучащего консонанса. Мажорное трезвучие постепенно становилось центральным пунктом гармонии, опреде-

ляющим тональность и порядок. В конце концов под занавес XVII века из всех церковных ладов осталась только мажорная гамма. Это могло бы привести к серьезному оскудению средств выразительности, если бы не удалось придать различный характер каждой из транспозиций этой гаммы. Так, например, Си мажор воздействует иначе, чем До мажор, несмотря на то что построены они на основе одной и той же гаммы. Если ранее, в церковных ладах, различие состояло в сменной последовательности интервалов, то теперь мажорные тональности стали отличаться только интонацией. Потребность в тональных характеристиках легла в основу хорошо темперированного строя.

От среднетонового к «хорошо темперированному» строю

Как только приятно звучащая натуральная терция и вместе с нею мажорное трезвучие становятся основой нашей тональной системы, появляется великое множество новых интонационных проблем, связанных с разными инструментами. К новым принципам были достаточно приспособлены лишь натуральные духовые инструменты (валторны и трубы), для клавишных же (органа, клавикорда и клавесина) предстояло найти такую систему настройки, которая обеспечила бы октаве, имеющей двенадцать звуков, новую интонацию с чистыми терциями. Этой системой стал среднетоновый строй. В его основе лежат абсолютно чистые большие терции, получающиеся за счет других интервалов. (Однако следует понимать, что на клавишных инструментах невозможно достичь «чистого» строя, а каждая система будет отдавать предпочтение определенным интервалам за счет других.)

В среднетоновом строе не существует энгармонической замены, поскольку каждый звук имеет только одно значение: нельзя, скажем, звук *фа-диез* считать звуком *соль-бемоль*. Чтобы достичь строя в чистых терциях, все квинты необходимо значительно сузить — это и есть цена, которую придется заплатить за чистые терции. Интересно, что в мажорном трезвучии с чистой терцией квинту практически не слышно, ведь она разделена этой терцией. Такой строй называется среднетоновым, поскольку большая терция, например, *до — ми* разделена точно посредине нотой ре, а не так, как

уменьшенные интервалы
увеличенные интервалы
чистые интервалы
C
F
G
B
D
Es
A
E
Gis
H
Cis
Fis

Среднетоновый строй

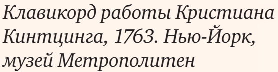
Все квинты от ми-бемоль до соль-диез уменьшены на 1/4 коммы. Кроме того, остается «волчья» квинта (соль-диез — ми-бемоль), которая не употреблялась, так как она несколько расширена и, собственно, является уменьшенной секстой.

Все отмеченные терции — чистые. Остальные терции несколько увеличены и непригодны. Квинтовый круг не может сомкнуться.

в обертоновом ряду, в соотношении 8 : 9 : 10, где мы имеем один большой целый тон *до — ре* и один маленький *ре — ми*. Строй в чистых терциях с точки зрения гармонии кажется очень мягким и лишенным напряжений, но все пригодные для игры тональности звучат в нем одинаково. На инструменте, настроенном среднетоново, особенно интересно звучат хроматические гаммы и пассажи. Отдельные полутоны, играемые поочередно, вызывают исключительно красочное и разнообразное впечатление, каждый полутон имеет разную величину. Понятие хроматики здесь исключительно уместно. *Фа-диез* — это оттенок *фа*. Хроматический полутон *фа — фа-диез* вызывает впечатление изменения окраски звука, тогда как полутон «*фа-диез — соль*» не хроматический, а настоящий солидный интервал. Современным музыкантам поначалу очень сложно играть или петь чистые терции: из-за нашей привычки к темперированному строю фортепиано чистые терции кажутся малыми и фальшивыми.

Возвратимся к «хорошо темперированным» строям. Темперировать означает выравнивать; некоторые интервалы сознательно настраивают фальшиво (но в приемлемых для восприятия границах), чтобы можно было играть во всех тональностях. Наиболее примитивен так называемый равномерно темперированный строй: октава делится на двенадцать одинаковых полутонов,





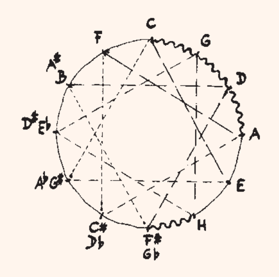
Клавикорд работы Кристиана Кинтцинга, 1763. Нью-Йорк, музей Метрополитен

а все интервалы — кроме октавы — не совсем чистые. В этом строе, который сейчас употребляется наиболее часто, все тональности теряют свои характерные особенности и звучат одинаково, отличаясь лишь высотой звуков. Тем не менее, если название «хорошо темперированный» подразумевает хорошую и пригодную темперацию, как это было в XVIII веке, то нынешний строй будет одним из самых худших. (Кстати, подобный строй известен уже давно, но его внедрение стало технически возможным лишь после изобретения электронных аппаратов для настраивания.)

В хорошо темперированных строях мажорные терции настраиваются неодинаково: терции *фа — ля, до — ми, соль — си, ре — фа-диез* настроены чище, то есть они меньше других терций; соответственно квинты тоже различаются по строю. Играть можно во всех тональностях, но звучат они по-разному: Фа мажор менее напряжен и значительно мягче, чем Ми мажор. Отдельные интервалы отличаются в каждой тональности: одни более, другие менее чистые, в результате — каждая тональность имеет своеобразный характер. Это следствие разнообразных интонационно обусловленных напряжений, которые увеличиваются при отдалении от центрального До мажор и вызывают чувство тоски по замечательным тональностям, лишенным напряжений (Фа мажор, До мажор, Соль мажор).

Во всяком случае, не следует скоропалительно утверждать, что какой-то музыкант играет фальшиво или чисто. Системы темперации очень разные, и если кто-то играет чисто в рамках системы нам непривычной, то мы его незаслуженно обижаем, обвиняя в фальши. Я лично очень привязан к неравномерно темперированным строям, и нормальное фортепиано звучит для меня ужасно фальшиво, даже если отлично настроено. Прежде всего речь о том, чтобы каждый музыкант играл чисто в рамках определенной системы.

Практика показывает, что музыку XVI–XVII веков можно правильно исполнить лишь в строе с чистыми терциями. Когда работаешь только с певцами или группой смычковых инструментов, можно не заботиться обо всех тонкостях среднетонового строя, исключительно важных для клавишных инструментов. Не нужно стараться выровнять восьмой и девятый обертоны и уменьшить квинты, но необходимо добиваться абсолютной чистоты интонирования терций (квинты все и так уменьшают). Напротив, абсолютная чистота всех интервалов даже нежелательна, потому что, хотя любое действие в искусстве вызвано стремлением к совершен-



«Хорошо темперированный» строй (по Веркмайстеру). Четыре квинты уменьшены на 1/4 коммы (до — соль, соль — ре, ре — ля, си — фа-диез), все другие — чистые. Квинтовый круг сомкнут.

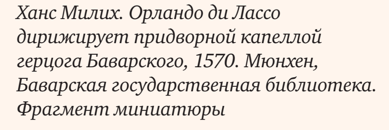
Все терции различны в своем приближении к чистоте. Эта дифференциация служит источником характерного различия отдельных тональностей.

Лучше всего звучат терции фа — ля, до — ми; приближены к очень хорошим: соль — си, ре — фа-диез, си-бемоль — ре; хуже звучат ми-бемоль — соль, ля — до-диез, ми — соль-диез, си — ре-диез. Все другие терции — пифагорейские и ощутимо увеличены.

ству, воплощенное совершенство показалось бы нам нечеловеческим и, наверное, невыносимо скучным. Важная часть восприятия и слушания музыки основана на напряжении, возникающем между степенью чистоты, достигнутой в действительности, и тоской по идеальной чистоте. Есть тональности высокой степени чистоты — напряжение в них невелико; иным до чистоты далеко — там напряжение больше. Интонация — очень важное средство выразительности. Однако нет ни одной интонационной системы, которая могла бы соответствовать всей западной музыке.

Музыка и звучание

Если музыкант глубоко интересуется звучанием и ценит его роль в интерпретации, то обязательно сталкивается с проблемой исторического контекста. Сейчас нам в общих чертах известен состав ансамбля инструменталистов и вокалистов XIV века, исполнявшего музыку при папском дворе в Авиньоне, и состав придворных итальянских, бургундских и немецких капелл во времена императора Максимилиана (начало XVI века). Мы можем более или менее детально обрисовать придворную баварскую капеллу под руководством Орландо ди Лассо (около 1560 года). Вокальное и оркестровое звучание эпохи Монтеверди (начало XVII века) достаточно хорошо задокументировано не только им самим, но и Михаэлем Преториусом (в 1619 году). После соответствующих изысканий мы можем довольно легко представить звуковой образ оперы XVII столетия. Считается, что сегодня без проблем можно реконструировать звучание баховского хора и оркестра. Кое-что нам известно о звуковом мире Моцарта. Мы знаем звучание оркестра Вагнера. Конечное звено этой эволюции — современный симфонический оркестр.





Ханс Милих. Орландо ди Лассо дирижирует придворной капеллой герцога Баварского, 1570. Мюнхен, Баварская государственная библиотека. Фрагмент миниатюры

Еще до недавнего времени музыкальная эстетика и инструментоведение подходили к этому общему комплексу вопросов, исходя из предпосылки, уже давно отброшенной в истории искусства: будто мы имеем дело с эволюцией, которая путем постоянных «усовершенствований» привела от примитивных начальных форм к оптимальной ситуации — современному состоянию. Такая позиция не обоснована ни с эстетической, ни с технической или исторической точек зрения. В изобразительном искусстве давно стало очевидным, что мы имеем дело с независимым от любых оценок смещением акцентов, которое всегда происходит и должно происходить параллельно с духовной и социальной перестройкой; теперь это начинают признавать и в истории музыкального искусства. Следует наконец осознать, что инструментарий и оркестр определенного времени полностью соответствуют своей музыке (и наоборот); касается это и отдельных инструментов. Для меня неопровержимо, что каждый инструмент на момент его использования в профессиональной музыке достиг оптимальной стадии своего развития, которая уже не допускала усовершенствований. Каждое следующее изменение «к лучшему» одновременно приводило к ухудшению других качеств. Эта гипотеза постоянно подтверждалась в течение длительной практики и в итоге приобрела для меня характер доказанного факта.



Ханс Бургкмайр-старший. Музыканты. Гравюра из серии «Триумфальная процессия императора Максимилиана», 1526. Вена, Альбертина

При всяком изменении инструмента, которое мастеру, безусловно, кажется усовершенствованием, встает вопрос: готовы ли мы заплатить определенную цену (что вполне естественно) за то или иное «достижение»? Например, ради большей силы звука пренебречь утонченностью нюансов и тембров, а также технической легкостью (фортепиано)? Или оплатить полное динамическое и интонационное выравнивание всех возможных для игры полутонов потерей специфической интонации всех тональностей и индивидуальной краски почти каждого звука (флейта и др.)? Подобные примеры можно привести для любого инструмента. Как правило, увлеченные новинкой современники поначалу не принимали во внимание необходимости чем-то пожертвовать ради нее и не осознавали цены утраченного. Сегодня, с позиции исторической перспективы, почти все «усовершенствования» в музыке можно отнести к изменениям структурного характера.

Вывод очевиден: музыку любой эпохи следует воссоздавать с использованием присущего ей инструментария. Но возникает ряд проблем. Разве новый звуковой образ не означает для музыканта работу

Герард Терборх. Дама, играющая на теорбе, и кавалер, ок. 1658. Нью-Йорк, музей Метрополитен



с принципиально иным средством выразительности? Способен ли слушатель перескакивать от одного исторического звучания к другому, или он в конце концов выберет — сознательно или нет — определенный звуковой образ и эстетику звучания? Не касается ли этот вопрос других, второстепенных областей музыки: акустики залов, решающим образом формирующей звучание; системы интонации и того, что в звуковысотности считается чистым, а что — нет; каким образом зависят от этого комплекса реалий выразительные функции? И еще одно: является ли вообще музыка языком, понятным независимо от эпохи (Ионеско: «Действительно ли мы понимаем Моцарта?»), — вот вопрос, не имеющий однозначного ответа, хотя так хотелось бы сказать «да».

Возможно, полный переворот, совершившийся в нашей культурной жизни за последние сто лет, настолько изменил исполнение и слушание музыки, что мы почти не воспринимаем и не понимаем того, что выражал своей музыкой, например, Моцарт и что его современники воспринимали с полным пониманием. Мы уже едва ли можем представить, в какой степени музыка столетней давности (естественно, и более давняя) составляла неотъемлемый элемент публичной или частной жизни: она исполнялась при радостных и пе-

чальных, торжественных, религиозных и официальных событиях — причем не напоказ, как теперь. Думаю, что из всего содержания музыкального шедевра мы замечаем и понимаем сегодня лишь малую долю — прежде всего эстетическую сторону, но многие аспекты, быть может очень важные, мы вообще неспособны распознать, так как утратили критерии, необходимые для их восприятия. Другое дело, что та маленькая частица, которая нам о чем-то еще говорит, настолько богата, что мы довольствуемся ею и не стремимся к большему. Можно прибавить, что, утратив настоящее, мы обрели почти все прошлое, но, ограниченные узостью нашего понимания, замечаем только маленький его отрезок.

Следовало бы спросить себя, действительно ли мы в силах овладеть всей историей европейской музыки и шире — историей культуры? Способны ли мы как музыканты и слушатели адекватно распорядиться стилистическим богатством музыкального языка? Если это так, то различные звуковые образы и дифференцированное звучание каждой музыкальной эпохи не вызвали бы затруднений во время слушания и помогли бы понять огромное разнообразие музыки как таковой. Альтернатива, которую предлагает нам современная музыкальная жизнь, откровенно неудовлетворительна — как с точки зрения репертуара, так и звучания. Стандартный репертуар, который исполняется повсюду, ни в коем случае не отражает пресловутого «приговора истории»! Бо́льшая часть музыки никогда прежде не подвергалась так называемому суду времени. Сей оракул заговорил лишь в XIX веке, и он полностью зависел от тогдашних вкусов. Что же касается звучания, то нам предлагают крайне скудный выбор в монолитном звучании XIX века, сделанный нашими прадедами в те времена, когда еще бытовала живая музыка: Бах как Моцарт, как Брамс, как Барток. И что забавно, эту разновидность мы называем современной и считаем ее эталоном звучания нашего времени.

Теперь уже невозможно, подобно предкам, наивно копаться в сокровищах прошлого; мы должны осознавать смысл наших действий, чтобы не погрузиться в полный пессимизм. Мы верим, что более глубокое понимание абсолютно возможно и следует идти в этом направлении, как бы ни было велико расстояние. Конечно, сейчас понимание и прочтение музыкального произведения в очень высокой степени не зависит от звуковой реализации, поэтому первые, и важнейшие, шаги к содержательной музыкальной интерпретации будут незаметными и внешне неброскими, однако наи-

более сенсационными в истинном значении этого слова. Заметным будет лишь последний шаг, то есть игра на оригинальных инструментах. Она наиболее эффектна и бросается в глаза особенностями исполнения, хотя очень часто происходит бессмысленно: без соответствующей технической подготовки и нередко без насущной музыкальной необходимости. Таким образом, историческое звучание для многих произведений может стать очень существенной помощью, но в иных случаях, в силу своего зрелищного характера, может превратиться в пустой звуковой фетишизм.

Старинные инструменты — да или нет?



Лютня работы Пьетро Райлиха, 1669. Нью-Йорк, музей Метрополитен

Конечно, «да» или «нет» зависит от обстоятельств! К сожалению, музицирование на старинных инструментах, то есть на тех, которые по какой-либо причине вышли из обихода, имеет настолько сомнительное прошлое, что почти никто не может говорить на эту тему спокойно, без лишних эмоций. Хотя меня полагают — и небезосновательно — сторонником использования старинных инструментов, я считаю себя исключением в этом отношении. Здесь мне хотелось бы поговорить об этой теме объективно и с *подлинным* пристрастием, присущим, надеюсь, и моему воображаемому собеседнику.

Достаточно взять в руки так называемый старинный инструмент, чтобы прослыть пуристом, историком, стилистическим аскетом, который из-за отсутствия интуиции глубоко задумывается над каждой нотой. Невинное понятие «верности произведению» приобретает отрицательный оттенок, сторонникам этого подхода a priori приписывается отсутствие артистической зажигательности, а часто и компетенции. Но почему? В идее верности произведению даже при изощренной софистике не удается отыскать ничего, что заслуживало бы осуждения; если же это понятие *по ошибке* нередко подменяют верностью нотам (то есть неверностью произведению), в этом виновен не термин, а лишь его неправильное применение.

Значение, которое в современном языке имеет слово «пурист», позволяет выразить нечто по сути правдивое с весьма неприятным, на что-то намекающим подмигиванием — и этим, естественно, пользуются. Как уже упоминалось, независимо от того, выступаем ли мы

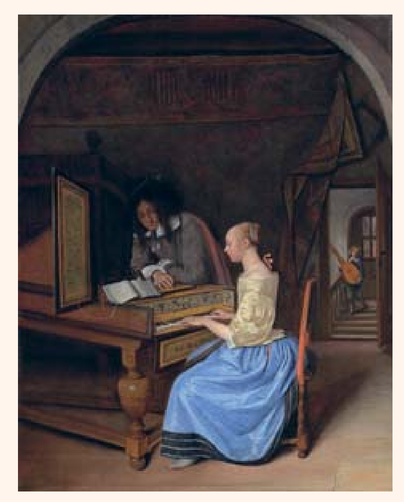
сторонниками или противниками старинных инструментов, на всех нас лежит отпечаток эпохи «возрождения» старинной музыки в 20–30-х годах XX столетия. Сначала она трактовалась не как составная часть общей музыкальной жизни, а как «контрмузыка» с идеологической подоплекой, ее открывали и лелеяли в кружках воодушевленные дилетанты. Профессиональная музыкальная среда не обращала на нее внимания, но пионеры старинной музыки не придавали этому никакого значения, хотя круг ее приверженцев и оставался узким. Считалось, что в старинной музыке найдены «чистые» и «настоящие» ценности, к которым стремились после Первой мировой войны молодежные движения, направленные против ложной морали общества того времени.

Общепризнанную музыку, звучавшую тогда в симфонических концертах и оперных театрах, считали высокопарной и лицемерной, а всю музыкальную жизнь — «искусственной». Определение «романтический» приобрело отрицательную окраску, положительно оценивалось только то, что считалось «объективным». Характерными особенностями профессиональной музыки были технический блеск и совершенство, и уже потому к ним относились с подозрением. Вместе с тем музыка Ренессанса и барокко, к тому времени совершенно забытая, полностью соответствовала новым идеалам: при медленном исполнении она не создавала технических проблем, а из-за отсутствия обозначений темпа и динамики прекрасно подходила для «объективного» музицирования.

Немного позже стали отходить от традиционного инструментария, заново открывая блокфлейту, гамбу и клавесин. Но из-за отсутствия хороших образцов и непрерывной традиции поначалу скудное звучание воспринималось как суровое, настоящее и потому, собственно, прекрасное. Безусловно, было много и таких музыкантов, которые, несмотря на скромность полученных результатов, предчувствовали наличие других звуковых и технических возможностей, находя в этой музыке ценности, свободные от идеологии. В скором времени заново открытыми инструментами заинтересовались несколько профессиональных музыкантов, не встретивших, однако, понимания со стороны коллег. Их деятельность считалась своего рода хобби, которое принималось неохотно из опасения, что увлечение игрой на старинных инструментах приведет к снижению качества игры на «нормальных» инструментах при исполнении «настоящей» музыки.



В этот ранний период развития возникли и те ошибки, серьезные последствия которых мы ощущаем по сей день. Наиболее характерным примером служит современный клавесин. Производители инструментов быстро открыли для себя новый рынок и обеспечивали постоянно возрастающее количество почитателей старинной музыки блокфлейтами, гамбами, а позже крумгорнами, барочными тромбонами и многими другими «старинными» инструментами. Конечно, домашнее фортепиано не могло приобщиться к игре в таком ансамбле, нужен был клавесин. При промышленном выпуске клавесинов (за короткое время появился огромный спрос) не обращали внимания на еще сохранившиеся старинные инструменты, не желая отказываться от достижений современного производства фортепиано. Были выпущены клавишные инструменты разных размеров и по разной цене, изготовленные по принципу фортепиано; их струны щипали плектры из твердой кожи, позже — из разнообразных искусственных материалов.



Ян Стен. Молодая женщина, играющая на клавесине, ок. 1659. Лондон, Национальная галерея

Эти инструменты назвали «чембало» (клавесин), хотя их звук был таким же далеким от звучания клавесина, как звук детских игрушечных скрипок от скрипок Страдивари. Ошибка прошла незамеченной из-за отсутствия критериев: музыканты не имели представления, как должен звучать клавесин, промышленность же пошла путем наименьшего сопротивления, стремясь занять нишу на рынке. Когда в продаже вскоре появилось огромное количество «чембало», их стали использовать для «стилевых» исполнений музыки Баха в концертах, и слушатели привыкли считать их цыканье и звон «оригинальным звуком». Интеллектуально независимые музыканты, в частности Фуртвенглер, отвергли этот «клавесин», утверждая, что на нем нельзя играть музыку. Услышать настоящий клавесин было практически невозможно, и рынок наводнили суррогаты.

Понадобилось десятилетие, чтобы обнаружилось фундаментальное недоразумение. Пройдет еще много времени, прежде чем все музыканты и почитатели музыки получат верное представление о звуке инструмента, а все эти безобразные клавесины исчезнут из концертных залов. Что ж, первопроходцы имеют право на ошибку — при условии, что следующие поколения смогут ее выявить и исправить.

Я остановился на необычайно интересном в культурно-историческом плане периоде возвращения старинной музыки и ее влиянии на изготовление инструментов, потому что отношение профессиональных

музыкантов, критиков и концертной аудитории было сформировано в соответствии с особыми условиями этого периода на десятилетия вперед. Если в пятидесятые годы музыкант современной ориентации проявлял интерес к возможностям стилевого исполнения музыки XVII–XVIII веков, предполагая найти в ней высочайшие художественные ценности, его считали перебежчиком, примкнувшим к сектантам и дилетантам, а если к тому же он по какой-то причине выбирал старинные инструменты, его практически переставали воспринимать всерьез — по крайней мере, в кругу традиционных филармонических исполнителей. Поклонники старинной музыки приветствовали появление музыкантов из профессиональной среды, хотя естественное стремление этих инструменталистов к совершенству давало повод подозревать, что с идеологической точки зрения они служат не совсем тому делу.

Вдобавок оказалось, что на старинных инструментах можно играть так же хорошо, как и на других; теперь речь шла о том, *почему* тот или иной музыкант выбирал то или иное звуковое решение.

Начальное предубеждение в ближайшие годы рассеется настолько, что никакие внемузыкальные аргументы вроде корпоративной солидарности или боязни перед дискриминацией уже не будут влиять на решение. Совершенно естественно, что каждый музыкант по возможности стремится играть на лучшем инструменте. Исторический или музейный аспект — как это когда-то делали и как это звучало — может, конечно, заинтересовать на определенное время. Но если бы кто-то, опираясь исключительно на эту заинтересованность, пытался сделать себе карьеру, то не стал бы *музыкантом*; такого человека я назвал бы скорее историком. Музыкант, в конце концов, всегда будет искать подходящий для *себя* инструмент. Дальнейшие размышления на эту тему ограничу обращением к тем, кто ставит какой-то инструмент выше другого из чисто музыкальных соображений; те же, кто поступает так лишь из интереса к историческим условиям и фактам, по моему мнению, не могут быть причислены к музыкантам, в лучшем случае это исследователи, но не артисты.



Клавесин работы Йоханнеса Даниэля Дулькена, 1745. Вена, Музей истории искусств

Сейчас в нашем распоряжении репертуар до сих пор небывалого, широчайшего диапазона; исполняются произведения, созданные на протяжении почти восьми столетий. При соответствующем знании исторических обстоятельств (приведенный ранее пример клавесина применим и к другим инструментам) можно использовать целый арсенал многочисленных инструментов из разных эпох. Музыкант должен, прежде всего, иметь право играть любое произведение на наиболее подходящем инструменте и выбирать лучшее звучание.

При реализации такого решения во внимание принимается только *один* критерий: что лучше всего можно сыграть на этом инструменте, а что — на другом? Все музыканты знают: не существует абсолютно совершенных инструментов и при использовании любого — как старинного, так и современного инструмента, приходится просто мириться с определенными недостатками. Если сравнить преимущества и недостатки лучших инструментов из разных эпох, то следует подчеркнуть: речь идет не о стандартной эволюции — от плохих инструментов ко все более совершенным (как в случае с самолетами или фотокамерами), а лишь о том, что любой инструмент и даже любая стадия его развития обладают и плохими, и хорошими качествами. Это полностью осознавали музыканты и мастера музыкальных инструментов. Поэтому абсолютно естественно, что существует тесная взаимообусловленность между замыслами мастеров, с одной стороны, и замыслами исполнителей и композиторов — с другой. Много известных изобретений мастеров, несмотря на первоначальный успех, не получило признания у музыкантов (гекельфон, арпеджион и т. д.), в то время как другие,

Клавиорган работы Серватиуса Рорифа, 1564–1569. Вена, Музей истории искусств



например молоточковое фортепиано, благодаря тесному сотрудничеству композиторов и музыкальных мастеров переживали исключительно интересные метаморфозы.

С определенного времени эволюция кажется законченной: уже более века наш инструментарий остается практически неизменным — факт, достойный внимания, если учесть, что в предыдущие столетия каждые несколько лет или, по крайней мере, при жизни каждого поколения почти все инструменты подвергались принципиальным изменениям.

Тем самым можно было бы двояко ответить на вопрос, поставленный в заглавии: либо «да» — так как все инструменты, о которых идет речь, старинные, либо «нет» — поскольку эти инструменты, учитывая достигнутое совершенство, не требуют изменений уже более ста лет.

По-моему, только первый ответ открывает возможность какой-то дальнейшей перспективы, так как эволюция инструментов задержалась *не* потому, что достигла совершенства — да это, наверное, и невозможно, — а потому, что в это время пошатнулись основы самосознания западной музыки и западной культуры в целом. И как только выяснилось, что современное художественное творчество не отвечает нашим культурным запросам, мы перестали смотреть свысока на искусство и музыку прошлого (взгляд, характерный для каждой эпохи со здоровой культурой) и сумели оценить их по достоинству. Но как в музыке, так и в изобразительном искусстве мы больше не говорим об *оценивании* в том смысле, что музыку определенной эпохи мы считаем лучше какой-то иной.



Скрипка «Франческа» работы Антонио Страдивари, 1694. Нью-Йорк, музей Метрополитен

В случае музыкального инструмента речь идет все же об «орудии», своего рода техническом устройстве, поэтому вера в прогресс здесь удерживается дольше. Тем не менее музыкальный инструмент — это также *произведение искусства*. Имена великих музыкальных мастеров были и будут столь же знамениты, как имена прославленных художников: Антонио Страдивари, Иоганн Кристоф Деннер, Иоганн Вильгельм Хаас, Андреас Рюкерс, Андреас Штайн, Теобальд Бём и другие создавали не просто инструменты, а совершенные произведения искусства, которые нельзя улучшить, не испортив их при этом.

Если, например, взять скрипку Страдивари приблизительно 1700 года в том виде, в котором она вышла из *его* мастерской, оснастить ее распространенными тогда жильными струнами, подставкой, подгрифником, душ-

кой и играть смычком той эпохи, то мы заметим, что она действительно звучит значительно тише, чем скрипки этого же мастера, переделанные в XIX или XX столетии, со струнами на современный лад и новейшим смычком. Вместе с тем аутентичная, нетронутая скрипка обладает огромным богатством утонченных звуковых качеств (обертоны, характер атаки, способ объединения звуков, баланс между низкими и высокими струнами), которых современный инструмент уже не проявляет.

Вероятно, следует вкратце напомнить, что старинные смычковые инструменты, использовавшиеся веками, постоянно подвергались изменениям. Их снова и снова переделывали, иногда довольно основательно, но вопреки всем переменам стиля и вкусов они спаслись и дожили до наших времен. Старые скрипки звучат теперь абсолютно иначе, чем двести-триста лет назад, а современный скрипач-виртуоз, услышав своего «страдивариуса» в его оригинальной версии, был бы так же сбит с толку, как и Страдивари, если б мог услышать и увидеть, что потомки сделали с его инструментом. Сейчас практически нет инструментов старых мастеров, которые не были бы многократно переделаны — прежде всего ради усиления звука, а также большей его унификации и выравнивания.



Флейта работы Оттетера, нач. XVIII в. Париж, Музей музыки

Однако характеристики наилучших старинных инструментов были крайне тщательно сбалансированы, поэтому любое улучшение путем перестройки становилось причиной ухудшения какого-либо другого компонента (в первую очередь звукового). Все зависит от того, чему в тот момент придавалось большее значение. Если сравнить серебряную флейту Бёма с одноклапанной флейтой Оттетера, можно убедиться, что на флейте Бёма все полутоны звучат похоже друг на друга, тогда как на флейте Оттетера, благодаря разным размерам отверстий и необходимости применять вилочные приемы почти каждый звук имеет другую окраску. Флейта Бёма звучит значительно громче, но ее тембр более убог, выровнен и однообразен. Конечно, ситуацию можно представить иначе, в зависимости от личных взглядов и вкусов. Если за идеал принимается звучание флейты Бёма, то флейта Оттетера будет плохим инструментом, поскольку извлекаемые на ней звуки неоднородны. Если же за звуковой идеал признать одноклапанную флейту, то, в свою очередь, флейта Бёма будет плохим инструментом, потому что на ней все звуки одинаковы.

Эти и многие другие точки зрения можно найти в письменных свидетельствах разных эпох, и, надо при-

знать, нелегко определить, что *хорошо*, а что *плохо*, — для этого сначала необходимо понять взаимосвязь намерений композитора, исполнителя и мастера инструментов. Итак, если музыкант по каким-то соображениям предпочтет неоднородное звучание старинной флейты выровненному звучанию флейты Бёма (что с исторической точки зрения совершенно справедливо), то не следует такое звучание считать *недостатком* его интерпретации, подобно тому как критик, исповедующий противоположные взгляды, не должен считать недостатком исполнения выровненное звучание флейты Бёма.

Исторические размышления на тему новаций в изготовлении инструментов интересны до тех пор, пока речь идет об инновациях; сегодня все зависит от того, содержательна ли интерпретация сама по себе и — если мы имеем дело с подготовленным слушателем — достаточно ли убедительна. Многие музыканты, в том числе и я, ссылаясь на опыт сопоставлений, утверждают, что преимущества и недостатки каждого из этапов развития какого-либо инструмента точно соответствуют требованиям музыки того периода, откуда родом инструмент. Разнообразный колорит и тусклое звучание флейты Оттетера подходят для французской музыки, созданной до XVIII века, и абсолютно не соответствуют немецкой музыке XX века, тогда как однородный звук металлической флейты Бёма оптимален для музыки этого времени и не подходит к репертуару XVII столетия. Такие сравнения позволительны для любого инструмента; правда, в отдельных случаях непредвзятую оценку может затруднить вопрос: возможно ли сейчас в принципе играть на том или ином инструменте в соответствии с пожеланиями его создателей?

При выборе инструмента решающее значение имеет его объективное качество. Наряду с вопросом, на «современных» или же на старинных инструментах стоит играть, необходимо также задуматься: что такое *хороший* инструмент вообще? Если для кого-то чисто звуковая сторона интерпретации *настолько* важна, что он из художественных соображений *должен* выбрать инструменты определенной эпохи, то оценка качества этих инструментов должна быть для него не менее важной.

Иначе говоря, глупо ставить плохую барочную флейту выше флейты Бёма только потому, что она барочная. Плохой инструмент остается плохим, даже если временно пользуется успехом среди музыкантов и меломанов, у которых под влиянием моды наступила коллективная атрофия критического мышления (как в слу-

Флейта строя До работы Теобальда Бёма, 1847. Вашингтон, Библиотека Конгресса





Иллюстрация из книги Жака Оттетера «Принципы поперечной, или немецкой, флейты», 1710

чае упомянутого псевдоклавесина). Поэтому мы должны быть осмотрительными, чтобы лжепророки, как волки в овечьей шкуре, не заставили нас принимать фальшь за правду и считать плохое хорошим. Мода на старинные инструменты не должна приводить к тому, чтобы бесчисленные деревянные трубы с шестью или восемью отверстиями, выточенные лучше или хуже, хвалили как «оригинальные инструменты» и использовали независимо от неадекватности их звука. Мы всегда должны апеллировать к своему слуху и вкусу, как к арбитру, и удовлетворяться только самым лучшим.

Музыкант, осознающий свою ответственность, не упустит ни единой оказии поиграть на аутентичных инструментах известнейших мастеров, послушать их и сравнить *с ними* все те копии или, чаще, *так называемые* копии, которые ему подсовывают. Если наше ухо восприимчиво к тонкостям и настоящему качеству звучания, мы сможем легко отличить игрушечный звук фальшивых «оригинальных инструментов» от звукового богатства настоящих инструментов (или их качественных копий). Также и публика в дальнейшем уже не позволит обманывать себя плохими и убогими звуками под видом драгоценного «оригинального барочного звучания». Концепция «оригинальных инструментов» не может ограничить наше право занимать свою позицию относительно взрывов энтузиазма по поводу якобы воскрешенного настоящего звучания старинной музыки. Историческая ошибка, допущенная при изготовлении клавесинов, не должна повторяться с другими инструментами. Таким образом, необходимо решительно отвергнуть инструменты низкого качества, что для настоящих музыкантов всегда было очевидно.

По мере того как музыканты знакомятся с особенностями разных исторических и национальных стилей западной музыки, им открываются глубокие связи между музыкой и старыми, а также современными условиями ее интерпретации. Тем не менее консервативные музыканты, развитие которых остановилось на музыке рубежа XIX–XX веков, даже исполняя старинную музыку, в большинстве случаев отдают предпочтение инструментам их любимой эпохи, которые до сих пор курьезно называют *новейшим* инструментарием.

Вместе с тем музыканты, открытые и для современной музыки, если вообще играют старинные произведения, то обращаются к оригинальным инструментам, чтобы обогатить таким образом свою палитру средств выразительности. Итак, мы видим, что разделение, которое часто проводят профессиональные критики меж-



Арфа работы братьев Эрар, 1799. Париж, Музей музыки

ду *современной* интерпретацией (на обычных инструментах) и интерпретацией *историзированной* (на старинных инструментах), полностью противоречит существу дела. Современность интерпретации заключается не в выборе инструмента и, наверное, не в вышеупомянутом противопоставлении. Очевидно, что интерпретация на старинных инструментах, как и на обычных, может быть исторической, но не за счет инструментов, а благодаря позиции конкретного музыканта. Существенными мотивами такого решения должны быть только музыкальные приобретения или потери, возникающие в зависимости от сделанного выбора.

К чисто звуковым и техническим аспектам приобщается и проблема интонации, которую не может обойти ни один музыкант, серьезно занимающийся доклассической музыкой. Также и здесь, в результате проб и раздумий, мы приходим к выводу: любая музыка требует определенной интонационной системы, а различные чистотерциевые или неравномерные темперации XVI, XVII, XVIII и XIX веков для воспроизведения старинной музыки так же важны, как и равномерная темперация (строй, уж никак не *хорошо* тем-

Луи Мишель Ванлоо.
Секстет (Испанский концерт), 1768.
Санкт-Петербург, Эрмитаж



перированный). Здесь нам также придут на помощь старинные инструменты: вопреки распространенному мнению на хороших старинных инструментах можно играть так же чисто или нечисто, как и на «современных», и вместе с тем очевидно, что тогдашние системы темперации все-таки легче реализовать на оригинальных инструментах.

В качестве последнего аргумента сошлюсь на проблему баланса внутри оркестра или камерного ансамбля. Каждая эпоха имеет свои чудесно согласованные между собой инструменты; композиторы пишут именно для такого оркестра, для данных звуковых соотношений. Если сейчас кто-то довольствуется использованием инструмента, только носящего одинаковое или подобное предполагавшемуся вначале название, то результатом будет случайное звучание, имеющее мало общего с замыслом композитора.

Я ни в малейшей мере не призываю к «исторической» интерпретации или реконструкции исполнения прошлых веков — колесо истории не повернуть вспять. Но вопреки всей нашей прогрессивности, нам все же требуются искусство и музыка прошлого; звуковая оболочка была и остается здесь второстепенным делом. Для меня оригинальное звучание становится интересным, только если среди многих возможностей, имеющихся в моем распоряжении, оно оказывается наилучшим для воспроизведения той или иной музыки *сегодня*. И как оркестр Преториуса я считаю неподходящим для исполнения музыки Рихарда Штрауса, так и оркестр Рихарда Штрауса — для музыки Монтеверди.

Реконструирование оригинальных звуковых условий в студии

Каждое существительное в этом заголовке будит во мне различные эмоции и влечет к извинениям, объяснениям и возражениям. «Реконструирование оригинальных условий» сразу вызывает многочисленные вопросы: что это за оригинальные звуковые условия — хорошие они или плохие, или, может, никакие, так зачем их воссоздавать? Почему не создать новые? И вдобавок «в студии»? Такая постановка вопроса совершенно разочаровывает. Если кто-то вообразит реконструирование звуковых условий, то подумает



Геррит ван Хонтхорст. Концерт, 1623. Вашингтон, Национальная галерея

прежде всего о готических или барочных соборах, где играли бы на так называемых оригинальных инструментах и, может, даже пели бы оригинальными голосами... Однако, принимая во внимание строго научный подход и экологию, можно также небезосновательно посетовать, что в аутентичные органы XVII столетия не удастся подать оригинальный воздух из той эпохи, очевидно имевший абсолютно другие звуковые свойства.

Я не могу к этой теме отнестись объективно: любая возникающая мысль заставляет занимать предельно личную позицию. «Оригинальные звуковые условия», например, означают для меня те, которые в свое время мог бы представить композитор для оптимального исполнения произведения. Эта идея интересна, так как для меня очевидно, что большинство композиторов задумывало свои произведения не только как абстрактные формальные композиции, но и как звуковую реальность. Конечно, влияние разнообразных возможных факторов на процесс творчества у разных композиторов неодинаково и во многом зависело от господствовавших тогда вкусов. Для музыканта, который исполняет чужие композиции, понимание авторского замысла очень важно. Не во всякую эпоху, не у всех композиторов и не в каждом произведении музыкальная субстанция равным образом зависит от звуковой реализации.

Нидерландские композиторы XVI века оставляли открытым вопрос об окончательном звуковом образе своих произведений: для композиции было даже несущественно, будет ли она спета или сыграна. Означает ли это, что исполнителям дается полная свобода (при тщательном подходе к исполнению), или же бесконечное множество «допустимых вариантов» имеет нечто общее, оберегающее от неверной интерпретации? Здесь я встаю на скользкий путь субъективных оценок,



Мастер женских полуфигур. Лютнистка, 1530–1540. Гамбург, Кунстхалле

где, как нам известно из практики естественных наук, почти всегда получается то, чего и ожидает исследователь. Итак, опираясь прежде всего на мое ощущение музыки, я полагаю, что верные интерпретации обладают рядом общих характеристик, но при одном условии: мы хотим *исполнить* композицию, а не переработать или воссоздать заново.

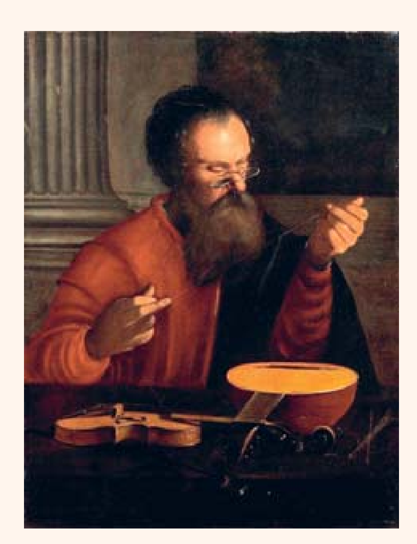
Такими общими чертами могут быть: во-первых, тембры и их способность слиться в едином звучании; во-вторых — и значительно чаще, принципы звукоизвлечения (звук удерживается или, напротив, усиливается и затухает, как звук колокола); в-третьих, интонационная система, то есть условные правила, в соответствии с которыми одни интервалы интонируются чисто, а другие — как расширенные или малые; наконец, в-четвертых, акустические условия. Совпадения и расхождения в этих показателях должны быть изучены, оценены с точки зрения их важности для интерпретации и в дальнейшем использованы.

Говоря коротко, на мой взгляд, почти всегда есть довольно много вероятно правильных решений, но также, и это постоянно надо иметь в виду, несколько абсолютно ошибочных. Предусматривая определенное звучание для своих произведений, композиторы записывают их идиоматически, то есть приемами, характерными для определенного инструмента, голоса или соответствующего оркестра. Если, например, для музыки времен императора Максимилиана I существовало множество разных вариантов «аутентичного» исполнения, то для симфонических поэм Рихарда Штрауса есть только *один* адекватный звуковой образ. На протяжении четырех столетий, разделяющих эти эпохи, постепенно происходили изменения, постоянно ограничивавшие число «правильных» вариантов.

Под оригинальными звуковыми условиями я понимаю все закономерные возможности, которые мог вообразить композитор. Для порядка исключим сейчас все попытки переноса в стиль другой эпохи; они, как и перевод литературного произведения на иностранный язык, всегда изменяют оригинал. Предмет нашего интереса — произведение композитора, и следует приложить определенные усилия для изучения *его* языка.

Оригинальные звуковые условия очень любопытны для музыканта, если они, помимо чисто эстетического аспекта, способны привести к пониманию произведения. Тем не менее сугубо исторический вопрос: «как это звучало тогда?» — для музыканта обладает только информационной ценностью, его постоянно будет волновать иное: «как я могу это наилучшим образом воссоздать?». В современных дискуссиях, посвященных проблемам звучания в разные эпохи, прежде всего речь идет об инструментальном звучании. Понятие «старинные инструменты» стало восприниматься как оценочный критерий, со всеми плюсами и минусами. И если еще лет пять назад говорили: «но ведь это удивительно прекрасно, даже на старинных инструментах», то сейчас мы все чаще читаем и слышим: «это прекрасно, хотя и не использованы старинные инструменты». Очевидно, насколько изменились стандарты. Однако я вовсе не уверен, что вопрос о звуковых условиях касается в первую очередь инструментов. Я даже убежден, что музыкальная дикция, артикуляция и проблемы интонации в музыке XVII–XVIII веков с точки зрения звучания значительно важнее, чем инструменты, поскольку более непосредственно касаются музыкальной материи.

Под интонацией я подразумеваю не настройку фортепиано, органа или клавесина, а лишь проблему точной высоты звука. Сегодня интонация, как правило, описывается категорически: хорошая или плохая, чистая или фальшивая. Однако такой подход абсолютно неприемлем. Никакой общеобязательной *чистой* интонации не существует. Артист, интонирующий правильно, то есть практически всегда одинаково, интонирует чисто в границах своей звуковой системы. Человеческое ухо напоминает чистый лист, на котором радио, настройщик фортепиано и учитель музыки записывают определенную интонационную систему. То есть сначала она должна быть, так сказать, запрограммирована, и потом уже любое отклонение от этой программы будет восприниматься как фальшь. Таким образом, восприятие интонации сугубо субъективно. Но если каждая эпоха имеет свою, отличающуюся от других интонационную систему, то следует установить, возможно ли вообще с помощью одной-единственной распространенной сегодня системы понятно воссоздавать музыку разных эпох. Предположим, что какой-то струнный квартет играет в совершенстве. Тем не менее, если музыканты играют квартет Моцарта в соответствии с методой, применявшейся в обучении на протяжении последних шестидесяти лет (немного отступая от рав-



Пьетро Паолини. Старик, настраивающий лютню, перв. пол. XVII в. Частная коллекция

номерно темперированного строя, чтобы добиться мелодического напряжения, и прежде всего повышая вводные тоны и большие терции), я воспринимаю это как явную фальшь. Квартет Моцарта был написан для интонации совсем другого типа, а я за много лет так привык к различию интонационных систем, научившись как бы «перепрограммировать» свой слух, что мое восприятие бунтует. И все же мне ясно, что эти музыканты очень хорошо интонируют, потому что в пределах своей системы они достаточно последовательны. Но я почти не в состоянии следить за изменениями гармоний и понимать их, так как эта система интонации для меня неприемлема, она разрушает музыку. Кто-то другой, в свою очередь, может воспринимать как фальшивую ту интонацию, которая кажется мне чистой. Очевидно, прежде чем приступить к оценкам, следует согласовать систему, в рамках которой они будут выставляться.

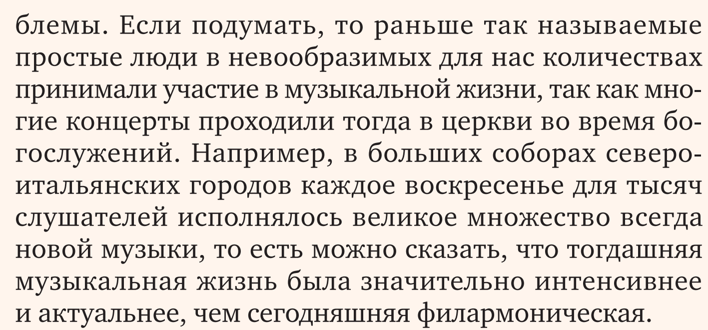
Пусть это послужит примером важности проблемы, на которую мы очень редко обращаем внимание. Ее естественным, логическим продолжением становится вопрос о значении разных мажорных и минорных тональностей. В равномерно темперированном строе они не могут различаться между собою ничем, кроме высоты звука. И меня давно удивляет, что сегодня, в эпоху точных формулировок, по-прежнему без каких-либо объективных оснований полагают, будто разным тональностям соответствуют различные состояния духа, хотя уже нет никаких других тональностей вне транспозиций До мажор и ля минор. Так называемая равномерная темперация (зачастую ее путают с хорошо темперированным строем) в общее употребление вошла довольно поздно, в XIX веке. Но и в этой системе, в соответствии с цеховой традицией настройщиков, до нашего времени сохраняются отклонения, которые действительно предопределяют разную степень чистоты отдельных тональностей, и отсюда — придание им разного характера на клавишных инструментах. Примерно до 1840 года инструментарий давал возможность различать их еще лучше: на деревянных духовых и натуральных медных инструментах того времени, благодаря многообразным краскам звучания, которые соответствовали различным приемам, тональности звучали абсолютно по-разному. Кроме того, существовало еще немало приемов для энгармонических звуков. Старые системы интонации — барочные и добарочные — действовали еще довольно долго, тогда как более поздние инструменты тяготели к хроматически выровненной гамме. Разумеется, настолько раз-

ные системы интонации имели большое влияние не только на характер отдельных тональностей, но и на созвучность в оркестре или ансамбле. Некоторые инструменты, в особенности XVII–XVIII веков, отличаются богатым спектром звука с очень четко ощутимыми обертонами. Итак, очевидно, что оркестр, играющий до-мажорное трезвучие, звучит абсолютно иначе, если терции, в том числе *Ми* большой октавы (пятый обертон баса), инструментами высокой тесситуры интонируются не так, как звучит ощутимый обертон басов. Эту разницу мы ощущаем как вибрацию, которая временами может приобретать характер трели. Здесь дело не только в «чисто» / «нечисто», но и в очевидном эстетическом отличии; я убежден, что любая музыка требует владения соответствующей системой интонации по меньшей мере в той же степени, что и исторического инструментария, хотя, безусловно, это взаимосвязанные вопросы.

К важным аспектам оригинальных звуковых условий относится акустика помещения, в котором исполняется музыка. Когда-то эта проблема ставилась очень определенно, и композиторам требовались профессиональные знания и навыки, выходящие далеко за пределы сведений о композиции и контрапункте. Поскольку они писали музыку для конкретного случая и конкретного помещения, элементами композиции становились состав и уровень мастерства исполнителей, качество акустики помещения и даже подготовленность слушателей. В плохо рассчитанном звучании, разительных ошибках исполнения, непонятности или же чрезмерной простоте произведения резонно обвиняли композитора, который не предусмотрел должным образом все компоненты. В идеальном случае музыку, написанную для маленьких помещений и небольшого круга слушателей, наверное, и сейчас надо играть в небольших залах — как на старинных, так и на современных инструментах. Думаю, звучание инструментов было усилено не только потому, что увеличились помещения, но и потому, что музыкальная динамика, с некоторых пор ставшая важной частью композиции, требовала беспрерывного усиления. Сыграв хотя бы раз громче, потом, чтобы не утратить первоначального впечатления, придется играть всякий раз все громче и громче, вплоть до болевого порога. И лучше, чтобы зал был побольше. В конце концов, можно посадить симфонический оркестр, состоящий из 120–130 музыкантов с громкими инструментами. По-моему, ни размер залов, ни постоянно растущее число слушателей не представляют про-



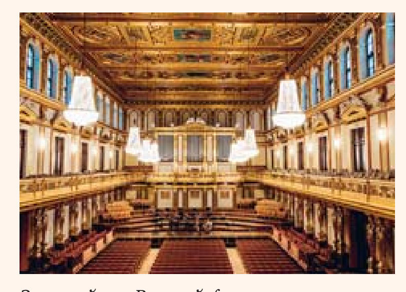
Интерьер кафедрального собора в Парме



блемы. Если подумать, то раньше так называемые простые люди в невообразимых для нас количествах принимали участие в музыкальной жизни, так как многие концерты проходили тогда в церкви во время богослужений. Например, в больших соборах североитальянских городов каждое воскресенье для тысяч слушателей исполнялось великое множество всегда новой музыки, то есть можно сказать, что тогдашняя музыкальная жизнь была значительно интенсивнее и актуальнее, чем сегодняшняя филармоническая.

Сегодня каждому исполнителю нередко представляется возможность играть в залах, акустика которых абсолютно идеальна для определенного рода музыки. Однако чрезмерная требовательность в этом вопросе могла бы стать просто губительной для музыкальной жизни: это означало бы, что, обнаружив идеальный зал (я твердо убежден, что помещение — соавтор звукового образа), я концертировал бы только в нем и публика вынуждена была бы приходить именно туда. Здесь не обойтись без компромиссов. Конечно, есть и противоположная опасность: если зайти слишком далеко в подобных компромиссах, то в конце концов придется действительно играть в залах, где большая часть аудитории почувствует, что ей предлагается весьма бедное звучание — по вине инструментов, которые звучат тише, или из-за определенного композитором небольшого состава исполнителей (например, в III и VI Бранденбургских концертах Баха), который нельзя увеличить без изменения музыкальной структуры.

Встречаются и большие залы с оптимальной акустикой для старинных инструментов, и маленькие — с очень плохой акустикой. (Качество акустики помещения зависит не только от его размеров: есть маленькие залы с настолько скверной акустикой, что в них вообще не стоит музицировать.) И все же я не считаю эту проблему неразрешимой, поскольку чем сильнее отложится в сознании убеждение, что определенную музыку в определенных акустических условиях можно исполнить лучше, тем чаще для музыки XVII–XVIII столетий будут использоваться залы, непригодные для более новой музыки из-за слишком большой реверберации. Но именно в плохих залах, при условии правильного исполнения, можно убедить публику, что смысл совсем не в том, чтобы раствориться в звуке, а наоборот — в активном слушании. Даже если в результате малой реверберации звук может быть очень тусклым, то благодаря соответствующему исполнению каждая отдельная линия будет сформирована необходимым для нее



Золотой зал Венской филармонии

способом. Каждый слушатель, сумевший перешагнуть через отсутствие мишурного блеска и полировки, почувствует, что он получил нечто такое, чего не узнал или не заметил во всех распространенных исполнениях, потому что там все гибло в звуковой массе и утрачивало глубину, в то время как старинная музыка вообще не писалась плоскостно.

В связи с этим очень важна величина реверберации зала. Чересчур большая для музыки реверберация (то есть очень сильные и длинные отголоски) характеризуется тем, что созвучия накладываются одно на другое, от чего страдает восприятие изменений гармонических функций. Такое помещение вынуждает играть в медленном темпе, чтобы музыка стала понятной. Здесь речь идет не о темпе быстрых нот, а о темпе изменения гармоний. Это один из важнейших критериев выбора верного темпа: исполнять произведение нужно с такой скоростью, чтобы отголосок предшествующих аккордов не искажал следующие. Известно, что хорошие композиторы «встраивали» в свои сочинения не только акустику помещения, но также отголоски и эффекты слияния отдельных звучаний в одно целое. Если не принимать во внимание этот аспект, то многие партитуры периода барокко и тем более времен Средневековья и Ренессанса будут прочитаны ошибочно. Замечательные примеры полного владения комплексом акустических средств мы находим в произведениях Баха. Нам известна акустика церкви Святого Фомы, для которой написано большинство его произведений. Мы знаем, что она была тогда обшита деревом и ее реверберация более или менее совпадала с реверберацией зала Венской филармонии — прекрасного концертного зала, где можно играть в очень быстрых темпах без риска получить «смазанное» звучание. Можно понять, почему Бах мог позволить себе быстрые изменения гармонии в любимых им, по свидетельству сыновей, быстрых темпах. Другие композиторы — например, Вивальди — использовавшие поразительно быстрые темпы (кстати, итальянские ансамбли обычно также играют очень быстро), музицировали в звонких соборах. Поэтому изменения гармонии в произведениях, предназначенных для подобных интерьеров, размещались на таких временных отрезках, чтобы взаимно не затушевываться. Очевидно, быстрые ноты вообще не должны были слышаться как отдельные звуки, а скорее, должны были расплываться в отголоске, придавая целому мерцающее звучание. Если, например, некий композитор пишет шестнадцатыми быстрое арпеджио,



Интерьер церкви Святого Фомы в Лейпциге



Зеркальная гостиная во дворце Шёнбрунн, в которой Моцарт играл для императрицы Марии-Терезии

способное в пространстве слиться в дрожащий аккорд, а современный исполнитель старается эти быстрые длительности воссоздать точно и ясно, то это означает, что последний просто переворачивает содержание такого арпеджио и искажает композицию — и даже не в угоду своей фантазии, а лишь по неведению! Не исключено, что этот музыкант хочет, как и некоторые критически настроенные слушатели, услышать *партитуру* вместо музыки; когда ему кажется, что все расплывается в пространстве, он недоволен, но только потому, что хочет услышать именно *партитуру*. Если бы он стремился услышать и музыку, то ощутил бы, что быстрые ноты, благодаря отголоску, дают эффект дрожащей размытой краски. Это уже импрессионистический способ письма, учитывающий присутствие реверберации в определенном зале. Поэтому я настоятельно рекомендую переосмыслить современные интерпретации Моцарта с учетом акустики помещения. Я убежден: многое из того, что сейчас так тонко оттачивают и хотят услышать четко очерченным, в действительности должно распознаваться при реверберации, но иметь значительно менее отчетливые контуры. В любом случае, если говорить об акустике помещения, прежде всего речь идет не о его размерах, а об отголоске и плотности звучания.

Насколько важным для музыки барокко было пространство, можно понять по вниманию, которое уделялось в барочном концерте полихоральной фактуре. Размещение музыкантов в разных частях помещения здесь чрезвычайно существенно. В отличие от сегодняшнего дня, музыка того времени в основном звучала не с эстрады, но со всех сторон пространства, которое таким образом включалось в музыку. Полихоральную исполнительскую практику часто применяли даже в про-

изведениях, написанных для одного хора. Простую, четырехголосную музыку можно было исполнять полихорально, если исполнителей, играющих поочередно или вместе, разделить на несколько четырехголосных групп, отдаленных одна от другой в пространстве. (По некоторым свидетельствам, таким образом исполнялись четырехголосные ричеркары Вилларта.) В кафедральном соборе Зальцбурга подобное распределение хора сохранилось вплоть до второй половины XVIII века. Мессы Леопольда Моцарта, написанные для уже привычного в его эпоху одного хора, в главном соборе исполнялись полихорально, для чего были предусмотрены дополнительные деревянные галереи (эмпоры).

Организация пространственного расположения касалась в большей степени исполнения, чем самого произведения. Концепция заполненного звуком пространства по своей сути восходит к религиозным представлениям. Музыка была не только исполнением произведения для слушателей, но и звуковой манифестацией сакрального пространства. Сам собор был выраженной в архитектуре хвалой Господу. Человек входил внутрь, и когда раздавалась музыка, звуки доносились не с одной стороны, а отовсюду, соединяясь с архитектурой; воздействие звучащего пространства как единого целого могло быть ошеломляющим. Включения пространства в композицию требовала идея синтеза искусств, к сожалению уже давно нами утраченная; мы больше не воспринимаем искусство как нечто целое. Тем не менее надо помнить, что для музыки барокко единство звука и пространства имело первостепенное значение: таким образом музыка охватывала всего человека и преображала его.



Интерьер церкви Святого Петра в Зальцбурге, где впервые была исполнена Большая месса до минор Моцарта

Включение в композицию пространства, прежде всего сакрального, очень хорошо прослеживается на примере «Вечерни Блаженной Девы» Монтеверди. В этом произведении полихоральность присутствует в самой структуре, где это формально не требуется. Один хор состоит из солистов, второй — cantus firmus — из хористов. Партиям soli каждый раз отвечает весь хор. Смысл такого распределения певцов особенно очевиден в концерте *Duo Serafim*. Здесь нужно, чтобы музыка охватила все пространство, так как она представляет перекликающихся серафимов. В *Audi coelum* реакция природы на пение ангелов проявляется как *эхо*. Этот эффект для Монтеверди был настолько важен, что в одном месте своего «Орфея» всего для нескольких слов эха он применил дополнительный орган с деревянными трубами (organo di legno). В концерте места с по-

Эхо-флейта саксонской работы, втор. пол. XVIII в. Лейпциг, Музей музыкальных инструментов. Возможно, Бах имел в виду подобный инструмент, состоящий из двух соединенных между собой дискантовых блок-флейт с различной силой звука.



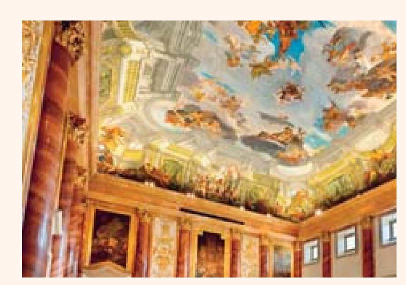
добным эффектом могут стать важными элементами диалога, как, например, в IV Бранденбургском концерте Баха. Для композитора эффект эха также был принципиально значимым: обе флейты, которым поручено его исполнение, даже обозначены как flauti d'echo (эхо-флейты). В этом случае нельзя пренебрегать пространственным размещением инструментов, потому что только когда flauti d'echo звучат с большого расстояния, удается реализовать замысел композитора.

Итак, если принять во внимание важнейшую роль пространства в музыке и исполнительской практике XVII–XVIII столетий, то можно заметить, насколько существенным для музыки барокко (и даже для многих произведений Моцарта и Гайдна) было расположение оркестра и распределение инструментов в пространстве. Такое расположение музыкантов, как в современном симфоническом оркестре, не даст результата, так как зачастую четко разделенные партии групп, вступающих в диалог, будут сливаться и их взаимоотношения останутся невнятными. В соответствии с барочной концепцией группы инструментов должны быть разделены настолько, насколько это возможно, чтобы их диалог был слышен даже издали. Он может происходить между solo и tutti, между большими и малыми группами оркестра, а также между отдельными инструментами. Это можно реализовать, имея в распоряжении, например, камерный оркестр и трио солистов, причем важным здесь будет четкое пространственное обособление обеих групп. Известно, что Корелли однажды выступал во дворце кардинала Барберини с концертом, в котором были задействованы сто смычковых инструментов, разделенных на группы разной величины и расположенных по всему дворцу. Отдельное размещение кончертино (группы солистов, выделенные из ансамбля) и оркестра практиковалось везде для подчеркивания диалога или же усиления эффекта эхо. В этом контексте особую проблему представляют концерты для нескольких клавесинов или фортепиано. Теперь их устанавливают так, что они стоят вплотную друг к другу, и задуманный композитором диалог между инструментами становится, по сути, неощутимым. Полученный эффект похож, скорее, на звучание одного усиленного клавесина или фортепиано, а не на диалог нескольких инструментов. В идеальной ситуации стоило бы установить их как можно дальше друг от друга, чтобы получить оптимальный эффект раздельного звучания и вместе с тем избежать ансамблевых трудностей.



Овальный зал во дворце Кинских в Вене, 1713–1719. Арх. Иоганн Лукас фон Хильдебрандт

Вслед за вопросом о значении пространства и его акустики для полихоральной практики и расположения музыкантов мне хотелось бы коротко описать проблему студии или помещения, в котором производится запись на радио или для пластинки. Мы, то есть венский Concentus Musicus, записываем пластинки с 1958 года — поначалу на самых разных фирмах, и это слышно по разной технике звукозаписи. Здесь не обошлось без конфликтов, поскольку в музыке, которую мы играем, важная часть звукового впечатления зависит именно от помещения; как музыканты мы чувствуем себя комфортно лишь тогда, когда играем в помещении, которое само по себе было бы идеальным для определенного типа музыки. Это означает, что в студии можно достичь оригинальных звуковых условий только в том случае, если она будет не студией, а прежде всего идеальным пространством для музицирования. Насколько иначе ситуация может выглядеть с точки зрения техники звукозаписи, можно пояснить на примере. Две крайности, с которыми мы столкнулись, — это запись в помещении, полностью лишенном реверберации, и запись в идеальном барочном зале. В первом случае музыкальные условия были до такой степени неблагоприятны, что мы уже никогда не согласимся на повторение подобного опыта. Музыканты едва слышали друг друга, собственное звучание казалось им плоским и бесцветным, звуки не сливались в пространстве. В таком помещении инструменты звучат крайне бедно, и настоящее, вдохновенное музицирование было невозможным. В комнате для прослушивания все может звучать абсолютно иначе, значительно лучше и подлиннее, за счет искусственного добавления объемного звука, но это никак не поможет музыкантам во вре-



Зал Геркулеса в Садовом дворце князей Лихтенштейн в Вене, 1689–1700. Арх. Доменико Мартинелли

мя исполнения. Даже если конечный результат будет идеальным, сам метод бесчеловечен; в музыкальном отношении такая запись может получиться удачной только случайно. Мы пробовали и другие варианты и некоторыми вынужденно воспользовались. Однажды все инструменты записывали по отдельности, каждый на своей дорожке, а окончательное сведение, стереофоническое разделение дорожек и добавление объемного звука были сделаны значительно позже, без нашего участия. Пережив не один раз все эти мучения с различными студийными условиями от обработки звукового образа до готовой пластинки, мы вернулись к тому, с чего начинали много лет назад: пространство, которое идеально подходит именно для этой музыки, способствует лучшему исполнению — и только оно достойно записи и сохранения. И достигнутое в таком месте качество записи оказывается оптимальным. А как же оригинальные звуковые условия в студии? Только если студия фактически не является таковой.



Дирк де Кваде ван Равестейн. Флейтистка (Аллегория музыки), 1600. Вена, Музей истории искусств



Возвратимся к исходному пункту моих рассуждений о названии раздела, вызывающем столько противоречий. Я старался рассмотреть оригинальные звуковые условия не только со стороны так называемых старинных инструментов, а как комплекс проблем, охватывающий значительно больше аспектов. Теперь — к решающему вопросу, от которого музыканты приходят в неистовство: «ре»-конструкция... Я сразу же представляю себя на месте раскопок, среди археологов, реконструирующих древнюю ассирийскую святыню. Можно ли вообразить, чтобы выдающийся дирижер, даже если он стремится быть как можно более верным произведению, чувствовал бы во время концерта, что «реконструирует» симфонию Бетховена? Мы всего лишь музыканты, которые играют произведения Баха или Монтеверди, зачем же нам что-то реконструировать? Кто-то задолго до нас заметил, что в музыкальном отношении лучше исполнять произведение по возможности ближе к пожеланиям композитора и следовать указаниям текста вплоть до последней нотки, мы же пришли к убеждению, что большинство произведений удается исполнить лучше, *музыкально* лучше, именно на оригинальных инструментах.

Отсюда и возникает впечатление реконструирования, но в действительности — это лишь углубление музыкальных знаний. Так же, как учатся играть на со-

временных инструментах, можно учиться игре на старинных. Тем не менее, в связи с отсутствием непрерывной традиции интерпретации нотной записи и критериев исполнительской практики, неизбежно приходится исследовать, сравнивать, изучать старинные трактаты, поскольку все это приближает нас к цели — по возможности лучшему исполнению музыки. Безусловно, мы осознаем, что не сумеем повторить интерпретаций XVIII века, да вовсе и не хотели бы этого делать. Мы просто исполняем музыку с помощью лучших из доступных нам средств, и это законное право и обязанность каждого музыканта.

Можно поставить принципиальный вопрос: зачем вообще играть старинную музыку, если есть новая? Ответ не входит в задачи этой книги. Но если уж мы сделали первый, и решающий, шаг в прошлое и художественные высказывания, предназначенные для людей того времени, снова кажутся нам интересными и важными, то использование инструментов той эпохи уже не будет анахронизмом, в особенности если эти инструменты намного лучше, чем любые другие, приспособлены для сегодняшнего исполнения этой музыки. Нынешняя ситуация видится мне так: впервые в истории западной музыки в нашем распоряжении есть музыкальное наследие многих веков, нам известны разные звуковые системы и практические исполнительские концепции, мы знаем звучание разных инструментов каждой эпохи. Современный исполнитель может свободно выбирать наиболее соответствующие средства выразительности — если только он это осознает.

Чаще всего различают исторический и современный инструментарий, причем последний термин употребляется бездумно и без толку. Строго говоря, «современного» инструментария не существует, кроме пары инструментов, которые редко используются. Так называемым современным инструментам, как и музыке, созданной для них, от ста двадцати до ста сорока лет. Мне кажется забавным говорить об исполнении на «современных» инструментах симфонии Бетховена, когда играет обычный оркестр, а при использовании инструментов времен Бетховена — рассуждать об инструментах «исторических». В обоих случаях мы имеем дело с историей! Будь то инструменты 1850 или 1820 года — здесь нет принципиальной разницы. В одном случае мы наслаждаемся звучанием второй половины XIX века, а в другом — первой. И это почти ничего не говорит нам о том, что же на самом деле больше соответствует произведению и его сегодняшнему пониманию.



Неизвестный художник флорентийской школы. Концерт, конец XVI в. Париж, Лувр



Фанфара работы Антона Шнитцера, 1581. Вена, Музей истории искусств

Мне хотелось бы на нескольких примерах показать связи между музыкой и адекватным инструментарием: во времена барокко большую роль в понимании музыкального языка играла музыкальная символика, символика звуков и теория аффектов. Например, трубы олицетворяли Божественную или светскую власть. Бах часто применял их в этой роли, причем нечистые гармоники (седьмой, одиннадцатый и тринадцатый обертоны, или *си-бемоль* первой октавы, *фа* второй октавы, *ля* второй октавы) употреблялись для изображения кошмаров, ужасов и дьявольщины. Они звучали хрипло и нечисто, но слушателей это не смущало, поскольку они привыкли к последовательности натурального звукоряда труб и валторн. Таким образом, интонация и приятное звучание (в целом понятие крайне спорное) использовались в качестве средств выразительности. Иногда только предусмотренный композитором «безобразный» звук в определенных построениях проясняет суть музыкального высказывания. На вентильной трубе эти звуковые отличия невозможно воспроизвести, так как на ней извлекаются звуки только до восьмого обертона, пропуская седьмой. Здесь все звучит настолько «красиво», насколько это возможно, тем самым теряя содержание. Или: си минор на барочной поперечной флейте — удивительно легкая и блестящая тональность, а до минор — звучит глухо и трудна в исполнении. Тогдашний слушатель знал об этом, и овладение трудной тональностью составляло элемент мастерства виртуоза; кроме того, исполнительские трудности далеких тональностей, ощутимые в окраске звука благодаря применению вилочных приемов игры, становились элементом аффекта. На «современной» флейте Бёма до минор звучит так же хорошо, как и си минор. Фигурации флейты в сопрановой арии *«Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren»* из «Страстей по Иоанну» чрезвычайно сложны и тембрально разнообразны, так как в тональности фа минор почти для каждого соединения звуков необходимы вилочные аппликатурные приемы. Это наиболее полно соответствует аффекту арии, полной отчаяния. А на флейте Бёма звучат жемчужные, виртуозные фигурации, как будто написанные для очень удобной и самой легкой тональности. Таким образом, мысль, заложенная в инструментовке, не будет донесена до слушателя. Подобные примеры можно приводить без конца.

Естественно, возникает вопрос, нужны ли нам теперь и в дальнейшем безобразные фальшивые гармоники и вызванное вилочной аппликатурой глухое зву-

чание, которые тогда использовались как средства музыкальной выразительности? Раньше само собой подразумевалось, что уродливое родственно прекрасному и одно невозможно без другого. Безобразное и грубое играет важную роль в старинной музыке, а в нашей — почти не находит места. Мы больше не хотим воспринимать художественное произведение как целое, состоящее из разных пластов; для нас существует исключительно *один* компонент: эстетически безупречная красота, «наслаждение искусством». Мы больше не хотим меняться под влиянием музыки, только испытывать удовольствие от упоительных звуков.

Я верю, что можно избавиться от сложившихся в результате недоразумений слушательских привычек и снова воспринимать западную музыку как целостность. И здесь мне хотелось бы перейти к последнему вопросу — богатству и разнообразию западного музыкального наследия. В 1910-е годы в концертных программах уже не преобладали современные произведения: вместе с сочинениями Шенберга и Стравинского стали исполнять старинную музыку Монтеверди, Баха, Моцарта и Бетховена. В результате весьма своеобразного процесса отбора условное сообщество меломанов и музыкантов отфильтровало из огромного фонда нашего музыкального наследия несколько произведений, которые играют и слушают вновь и вновь. Разумеется, этот репертуар общеизвестен, и воздействие музыки, которая, по замыслу автора, должна была изумлять слушателя, исчезает. Постоянное обращение к хорошо знакомым произведениям приводит к полному отказу от нового и еще не познанного; отвергают и то, что редко исполняется, и в конце концов (вероятно, очень скоро) люди просто перестанут понимать и слушать музыку. В этой ситуации запись — последний шанс: она дает слушателю возможность общаться дома с интересным ему произведением настолько часто, чтобы постепенно сделать его своим. Однако слушатели прибегают к этому средству крайне редко, так как привычка к регулярной ротации распространенных вещей заслоняет перспективу и подавляет стремление к новым знаниям.



Часто говорят о приговоре времени. Но время может огласить свой приговор только тогда, когда его спросят. Очевидно, что в каждую эпоху существовало великое множество менее ценных композиций и в последние десятилетия музыканты и издательства выбирали лучшие и интереснейшие произведения из барочного репертуара не всегда счастливой рукой. Сегодня со старинной музыкой происходит то же, что и с так на-

зываемой классической: если что-то сочинил не Бах и не Монтеверди, то этого уже не слушают. Поэтому все наши надежды связаны с новой публикой, которая, возможно, будет готова слушать как старинную, так и новую музыку и воспримет новую музыкальную эстетику.

Приоритеты: иерархия различных аспектов

Европейский «культурный человек» часто совершает ошибку, выделяя из одинаково важных проблемных областей отдельные вопросы и затем придавая им особое, исключительное значение. Эта ошибка хорошо известна, на ней основывается разного рода сектантство, из-за нее можно повергнуть весь мир в хаос. Что касается музыки, то здесь из многих аспектов, определяющих интерпретацию, произвольно выдергивается что-то одно. Допустим, если мы недавно сделали какое-то «открытие», то объявляем, что только тот, кто поступает так, а не иначе, достоин уважения как музыкант. При этом, бесспорно, нельзя недооценивать эффект «радости первооткрывателя»: обычно тот, кому кажется, будто он обнаружил нечто особенное, преувеличивает значение своего открытия и считает все прочие аспекты менее существенными. Таким образом, очень легко из многих важных для интерпретации вопросов выделить в качестве главного тот, который на самом деле частный и второстепенный. От многочисленных фанатиков, увлеченных старинной музыкой, нередко приходится слышать: все одинаково важно, не существует никакой иерархии; об интерпретации можно дискутировать лишь тогда, когда будут выполнены *все* условия. Однако известно, что ни один человек не может выполнить всего, чего от него ждут, — для этого мы слишком несовершенны и поэтому должны довольствоваться исполнением хотя бы части ожидаемого; альтернативы «все» или «ничего» не существует, так как *все* для нас недоступно.

Нам остается лишь как-то упорядочить разнообразные требования для реализации верной, адекватной интерпретации. Действительно, мы говорим, что важно *все*, и тем не менее есть вещи более и менее значительные; собственно, потому и надо составить нечто вроде списка приоритетов, иерархии важности.

Мне хотелось бы привести любопытный пример, иллюстрирующий нашу страсть придавать *частной* проблеме фундаментальное значение. Один известный

скрипач, барочный исполнитель, среди многих указаний и правил исполнительской практики увидел *одно*, а именно что каждый звук надо сокращать. Этот знаменитый скрипач-виртуоз годами играл в филармоническом оркестре, но с тех пор, как он начал исполнять барочную музыку, его стало невозможно слушать, так как это единственное правило он поставил выше всех прочих. Когда ему говорили: «Да, есть указание сокращать каждую ноту, но есть и указание подражать пению, — как их согласовать?» — он не обращал на это внимания. Если человек маниакально сконцентрирован на каком-то одном вопросе и считает его важнейшим, ему можно говорить все что угодно, но он вопреки здравому смыслу будет отстаивать значимость *своего* аспекта. Необходимо найти обоснованный и художественно убедительный способ решения таких проблем, иначе можно получить несколько эксцентричные результаты. Мы всегда должны быть открыты для нового, и вместе с тем нужно уметь распознавать возможные ошибки.

Перечислим отдельные аспекты, о которых обычно идет речь при интерпретации музыкального произведения: технические трудности, звук, вероятно и выбор инструмента, темп, исторические особенности, понимание нотации (в какой мере она представляет произведение или, напротив, требует толкования). Далее: общественная значимость произведения в прошлом и в наши дни (поскольку это влияет на интерпретацию), артикуляция мелких нотных длительностей, что соответствует произношению слов, так как музыка — это язык звуков; система мелодических пластов, формирующих так называемую большую линию, в которой нельзя руководствоваться артикуляцией слов; и, наконец, состав исполнителей. Возможно, здесь не упомянуты еще какие-то аспекты, но если взглянуть на уже названные проблемы, то мы заметим, что любая из них может считаться важнейшей.


Иоганн Цоффани. Гобоист, ок. 1770. Нортгемптон, Музей колледжа Смита

Некоторые утверждают, что определенная музыка должна исполняться только малым или только большим составом. Понять суть проблемы можно лишь после выяснения той роли, которую вообще играет исполнительский состав. Что произойдет, если вместо десяти скрипок останутся две или три? Бессмысленно говорить, что, если композитор имел в своем распоряжении три первых скрипки, значит, его произведения должны играться малым составом, а если у другого было десять — то нужно играть большим. Вопрос величины состава решается в зависимости от акустики помещения, му-



Томас Харди. Портрет Гайдна, 1791. Лондон, Королевский колледж музыки



Зал Гайдна во дворце Эстерхази в Айзенштадте, 1663–1672. Арх. Карло Мартино Карлоне

зыкальной формы и звука инструментов; таким образом, оптимальная величина состава определяется целым рядом иных аспектов. Моцарт исполнял свои ранние симфонические произведения в Зальцбурге очень ограниченным составом, поэтому сегодня довольно распространено мнение, что для этих произведений лучше всего подходит именно такой («моцартовский») состав, а исполнение большим оркестром критикуется как «нестилевое». Однако в Милане произведения того же времени Моцарт исполнял с весьма многочисленным составом, так как помещение было значительных размеров, а оркестр был большим и хорошим. А позже, в Вене, когда он играл свои старые зальцбургские сочинения, количество струнных в оркестре иногда было большим, чем сегодня при исполнении позднеромантических произведений. То же самое можно сказать и о концертах Гайдна. Размеры залов в Лондоне, Айзенштадте и Эстерхази, бывших в его распоряжении, известны. Величина состава варьировалась от самого маленького камерного оркестра до очень большого числа музыкантов.

Рассмотрим другую сторону этой проблемы. Решающим критерием правильной интерпретации часто считается выявление «большой мелодической линии». Тем не менее всегда при выделении *одного* элемента другие отодвигаются на задний план. Итак, если протяженные мелодические линии, типичные для романтической музыки XIX века, мы захотим выстроить в опирающейся на иные законы старинной музыке, то нам придется отказаться от выразительной артикуляции. Звуковая прозрачность произведения также пострадает. Очень часто в таких случаях характерные особенности одного стиля переносятся на другие; лишь немногие музыканты осознают, что исполнительский стиль, в котором они чувствуют себя как дома (обычно это поздний романтизм), не следует переносить на музыку всех остальных эпох.

Следующий аспект касается инструментария. В последнее время предостаточно музыкантов, полагающих, что если музыку определенной эпохи исполнять на инструментах той же эпохи, то уже почти все предпосылки «правильного» исполнения соблюдены. Понимание этого вопроса на протяжении истории западной музыки основательно менялось. Задумаемся, например, над значением выбора инструмента и звучания для музыки XVI столетия, которая часто даже не инструментовалась самим композитором. В то время практически не было различий между вокальной и инструменталь-

ной композицией; инструменталисты использовали те же произведения, что и певцы, приспосабливая их к своим инструментам. Так поступали лютнисты, клавесинисты, флейтисты и исполнители на смычковых инструментах — одно и то же произведение могло быть сыграно разными способами, и каждый из них был стилистически безупречен. Итак, для *той* музыки конкретный способ звуковой реализации не имел большого значения.

Предыдущие соображения показывают, насколько важно определить приоритетность каждой из встающих перед нами музыкальных проблем, понимая, что в зависимости от произведений и эпох наиболее существенными могут оказаться совершенно разные аспекты. В одном случае из-за неправильной интерпретации музыкальное высказывание полностью исчезает, а в другом, несмотря на серьезные и почти неизбежные ошибки интерпретации, значительная часть произведения, воплощающая музыкальный замысел, все-таки сохраняется и передается слушателям. Мы должны стремиться прежде всего к убедительному исполнению, пусть что-то в нем окажется «верным», а что-то «ошибочным»; тогда мы будем гораздо терпимее по отношению к иным интерпретациям, возникшим благодаря сходной позиции. Заметим, что самое убедительное исполнение, как правило, и самое верное, — но это тема для отдельного разговора.

Поэтому для нас важен поиск метода, позволяющего естественным образом хотя бы приблизительно упорядочить разнообразные аспекты в соответствии с их значением. На первое место надо всегда ставить понимание произведения; все остальное будет подчинено этому. Итак: каким образом происходит коммуникация произведения и слушателя, какую роль в этом играют стилистические особенности? Обусловлены ли они стилем эпохи, проявляющимся во всех сочинениях того времени, или личным стилем композитора? Другими словами, в чем отличие индивидуального стиля от стиля времени? Для музыканта очень важно уметь распознавать и различать эти явления, потому что иное исполнение превращается в такое смешение стилей, что слушатели оказываются не в силах ничего понять (и ограничиваются универсальным «как это прекрасно»). Прежде всего, если речь идет о стиле периода, необходимо изучить и понять все доступное по этой теме, тогда стилистические особенности каждого композитора раскрываются сами собой. Важные стилистические отличия между разными эпохами можно проиллю-



Неизвестный художник венецианской школы. Концерт, ок. 1525. Лондон, Национальная галерея



Ян Вермеер. Молодая девушка за верджинелом, ок. 1672. Лондон, Национальная галерея

стрировать рядом примеров: позднее немецкое барокко Баха, Генделя и Телемана (1); чувствительность, галантность, ранний романтизм «Бури и натиска», типичные для сыновей Баха и их современников, или непосредственно связанная с галантной эпохой «выразительная» музыка венского классицизма Моцарта и Гайдна (2); средний и поздний периоды творчества Бетховена, вплоть до времени Вебера и Мендельсона (3). С точки зрения способа исполнения это в упрощенном виде означало бы: 1) выразительную игру, артикуляцию «слов» в малых звуковых группах, динамику преимущественно одиночных звуков, выступающую в качестве средства артикуляции; 2) динамику крупного плана, неразрывно связанную с композицией (так называемое мангеймское крещендо), новую инструментовку, «романтическую» игру с тембрами (характерное употребление духовых инструментов, педальные аккорды), острые динамические контрасты; 3) утрату деталей артикуляции в пользу крупных построений и линий legato, живописное использование звуковых красок (в этот период воздействие музыки определяется скорее общим впечатлением, чем отделкой деталей).

Музыкальному языку XVIII века также были знакомы подобные состояния духа, но там они всегда связывались с речью. Говорят тоже по-разному, в зависимости от того, рассказывают что-то печальное или веселое; душевное состояние изменяет дикцию. В XIX веке музыка рисует общее настроение, которое длится сравнительно продолжительное время; отображаются впечатления, которые приводят слушателя в определенное состояние, но ничего ему не *говорят*.

Очень важно понимание стиля эпохи и способа мышления композитора в родную для него эпоху. Независимо от того, идет ли речь о музыке артикулированной, которая «проговаривается», или о широких мелодических линиях, передающих различные настроения.

Разумеется, музыканты любой эпохи настолько связаны с музыкальной парадигмой своего времени, что им кажется, что с помощью привычных средств можно понимать и воссоздавать музыку других эпох. Поэтому, когда в XIX веке исполняли произведения Баха, для которых отправным пунктом понимания должна быть речь, их интерпретировали в духе произведений этого периода — позднеромантической, чувствительной музыки широкого дыхания; это вело к переинструментовке и замене артикуляции на «фразировку». Понятие артикуляции полностью исчезло, артикуляционная лига превратилась в обозначение штриха и указывает на перемену смычка, по возможности едва ощутимую. Даже невозможно представить что-то более далекое от настоящей артикуляции. Вместе с тем, если при работе с произведением мы будем придерживаться иерархического порядка, обнаружится, что артикуляция по степени значимости находится очень высоко и приобретает особое значение. Так как правильная или ошибочная артикуляция способна принципиально изменить произведение и непосредственно влияет на его понимание, я ставлю артикуляцию в самом начале списка приоритетов.

Каждый музыкант старается на своем инструменте или голосом как можно лучше выразить то, чего требует музыка. В связи с этим очень примечательно, что музыкальные инструменты всегда развивались в соответствии с запросами композиторов и стилем эпохи. Длительное время считалось, что с технической стороны развитие шло своим собственным путем, который неуклонно вел, как предполагали, от худшего к лучшему. Смычок, изобретенный Туртом около 1790 года, должен был стать лучше смычков, применявшихся до него; флейта, которую изготовил Бём (около 1850 года), — лучше прежних флейт; и так со всеми инструментами.

Эта вера в прогресс и до сих пор очень распространена, особенно среди тех, кто в целом хорошо знаком с историей исполнительства. По-видимому, так происходит потому, что они не желают осознавать в полной мере, какова цена каждого улучшения. С исторической точки зрения недостатки, от которых старались избавиться, были только *мнимыми*. Композитор, безусловно, мыслил в пределах звукового мира своей эпохи, а не в каком-то утопическом будущем. Поэтому значение исторических инструментов для интерпретации очевидно. Необходимо изучать их преимущества и недостатки, особенности их звучания, слияния тембров, динамики и не в последнюю очередь — интонации.



Скрипка работы Николо Амати, 1669. Нью-Йорк, музей Метрополитен



А. Камерманн. Портрет Франсуа Ксавье Турта, ок. 1818. Гравюра с оригинала Пьера Байоля.

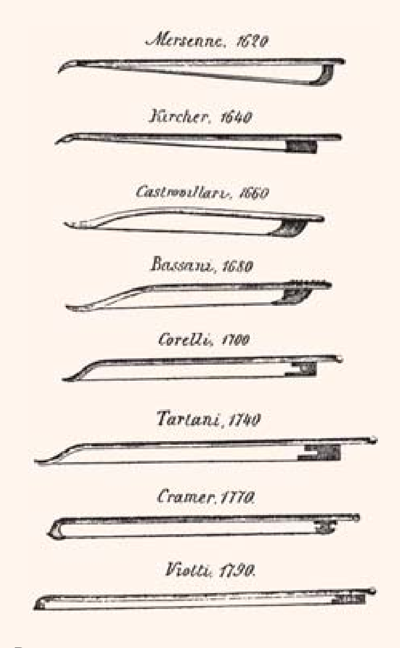
Тем не менее тот, кто отважится на последовательно «исторический» способ исполнения, должен спросить себя, не обладает ли старинный инструмент, кроме своих преимуществ и недостатков, еще и другими свойствами, которые проявляются только в чуждом ему времени, особенно в настоящем: старинное звучание непривычно для нас и вносит странную, экзотическую краску. Из-за отсутствия непрерывной традиции игры совершенно неизвестно, как на самом деле играли когда-то на этих инструментах. Современный музыкант в редчайших случаях может полностью внутренне отождествиться с их звучанием. На современном инструменте он порой лучше реализовывает звуковые и технические правила «исторического» исполнения, чем на подлинном старинном инструменте, с которым он не сумел музыкально сродниться. Итак, в этой крайне сложной области надо всякий раз принимать решение, взвесив преимущества и недостатки.

В качестве примера рассмотрим проблему скрипичного смычка. Смычком, который изготовил в конце XVIII столетия Турт, можно на протяжении всей его длины извлекать *одинаково громкий* звук, изменить направление ведения смычка можно совсем неслышно и достичь почти идеально равного звука при ведении смычка вверх и вниз. Им можно играть чрезвычайно громко, старинный смычок (*нем.* Springbogen, *фр.* sautille) звучит по сравнению с ним твердо и бубняще. Преимущества, сделавшие смычок Турта в XIX веке лучшим средством для исполнения музыки «протяженных мелодических линий», оплачены потерей многих других свойств: с ним очень тяжело формировать гибкий одиночный звук в соответствии с динамикой колокола или завершить звук мягким угасанием, а обязательное в старинной музыке различие звука при ведении смычка вверх и вниз, естественное для барочного смычка, становится уже невозможным. Конечно, музыкант на это может возразить, что как раз это различие и мешает, вверх и вниз *должно* играться одинаково, новейший смычок Турта именно потому лучше барочного, что только с его помощью можно извлекать одинаковый звук во всех регистрах. Тем не менее если мы согласимся, что лучшее исполнение музыки предполагает ее адекватное воссоздание, то обнаружится, что все надуманные недостатки барочного смычка одновременно являются его преимуществами. Соединенные, как правило, парами ноты звучат иначе при движении вверх, чем при движении вниз; одиночный звук приобретает динамический рисунок, напоминающий звук колокола;

множество градаций между legato и spiccato получаются будто сами собой. Как мы видим, барочный смычок идеален для исполнения музыки барокко: в его пользу свидетельствуют очень убедительные аргументы. Но, безусловно, не стоит объявлять его идеальным смычком для любой музыки и применять для исполнения Рихарда Штрауса. Примечательно, что сегодня мы наблюдаем обратную ситуацию: смычок Турта считается идеальным для исполнения всей музыки.

Конечно, если нет старинного, все-таки можно добиться выразительной барочной игры и современным смычком, хотя он сконструирован для legato и игры звуковыми пластами. Сегодня мы обречены исполнять музыку разных веков одними и теми же инструментами. Каждому оркестровому музыканту знакома ситуация, когда, например, в один день он должен играть современную музыку, а на следующий — симфонию Моцарта, или Баха, или Густава Малера. Он не может сменить инструмент, играть каждый день на другом инструменте немыслимо. Это означает, что он должен настолько хорошо владеть приемами разных музыкальных стилей, чтобы на своем обычном инструменте играть совершенно различными способами. Однако это удается очень редко. Да, мы играем музыку пяти столетий, но почти всегда *одним и тем же* способом, в *одном* стиле. Если бы мы осознали существенные различия стилей и отказались от пресловутой концепции музыки как «универсального языка», общего для всех народов, культур и столетий и в принципе неизменного, то ряд приоритетов мгновенно сформировался бы сам собой. Произведение предстало бы художественным отображением эпохи и человека, которое предъявляет к исполнителю и слушателю определенные требования. Нам пришлось бы вникнуть в эти требования, касающиеся артикуляции, темпа, звуковых пропорций и прочего, и выполнить их. Наконец, вероятно, нас перестали бы удовлетворять обычные инструменты, и мы обратились бы к инструментам, созданным в ту же эпоху, что и музыка, но только потому, что они соответствуют произведению и лучше приспособлены для его исполнения. Так, начиная с произведения и заканчивая «оригинальным» инструментом, музыкант приходит естественным путем к оптимальной интерпретации.

Тот путь, которым часто идут сейчас, как мне кажется, приводит к ошибкам. Многие музыканты полагают, что старинную музыку надо играть на *аутентичных* инструментах, абсолютно не представляя, на что они способны, а что им несвойственно. Такие музыкан-



Развитие скрипичного смычка в XVII–XVIII веках. Иллюстрация из книги Дэвида Бойдена «История скрипичного искусства от истоков до 1761 года», 1965



Скрипка работы Йоахима Тильке, ок. 1685. Нью-Йорк, музей Метрополитен

ты берут в руки старинный инструмент, не понимая смысла, — потому ли, что их привлекла хорошая оплата, или потому, что сами этим заинтересовались. Для них самым главным в интерпретации, своего рода гарантией качества, оказывается старинный «оригинальный» инструмент как таковой, а не то, что составляет его отличия и индивидуальные возможности. Но музыкант учился своему ремеслу на совсем другом инструменте, определившем его звуковой идеал и музыкальное мышление. Когда он берет в руки барочный инструмент, то инстинктивно старается реализовать на нем те звуковые идеалы, к которым привык. Подобное происходит постоянно, и в результате появляются те жалкие ансамбли, которые играют на старинных инструментах, но в их игре слышна тоска музыкантов по утраченному звуку, особенно оттого, что им не чуждо умение его извлекать.

Однако здесь у них получается не все: барочным смычком не удается сыграть красивое sostenuto — и тем не менее они пытаются; нельзя достичь роскошной силы звука, но попытки неустанно возобновляются. Результат достоин сочувствия, а слушатель думает: вот как звучат старинные инструменты, насколько же бедны были тогда композиторы, не имевшие лучших возможностей. Музыкант, представляющий игру на старинном инструменте таким образом, никогда не придет к пониманию сути и при первой же возможности избавится от него. Прежде всего он должен знать, *почему* решился играть на старинном инструменте, причем это решение должно возникнуть только из собственно музыкальных побуждений, и никаких других. Тем не менее, если музыкальные причины для него недостаточно убедительны, лучше подождать и пока работать с тем инструментом, который кажется ему более естественным.

Вопрос приоритетов представляется особенно важным, если речь идет о выборе инструмента, тем более что этот путь чреват серьезными ошибками. Если бы за старинный инструмент брались только из музыкальных соображений, а не потому, что он считается «аутентичным», «историческим» или кажется интересным, то сотни тысяч так называемых старинных инструментов, которые, по правде говоря, являются таковыми только по названию, вообще не появились бы на рынке. Существуют целые склады блокфлейт, клавесинов, крумгорнов, цинков и тромбонов, которые очень трудно назвать музыкальными инструментами, — уже то, что они вообще издают какой-то звук,



Виола д'аморе работы Йозефа Гальяно, ок. 1780. Нью-Йорк, музей Метрополитен



Тромбон работы Михаэля Ляйхамшнайдера, 1732. Вена, Музей истории искусств

достойно удивления, и это исключительно заслуга мастерства некоторых музыкантов. Давид Ойстрах умел извлечь музыку даже из убогой учебной скрипки. Я считаю, что те из нас, кто играет много «старинной музыки», ни в коем случае не должны, как это, к сожалению, часто случается, отдавать приоритет инструменту, ставя его выше музыки.

Исключением из правила можно считать разве что инструменты, достаточно независимые от исполнителя относительно формирования звука или его краски. Думаю, что адекватный инструмент значительно важнее для органной музыки, чем, например, для скрипичной. В этих двух случаях иерархическое место инструмента не равноценно. Исполнение органных произведений на совершенно неподходящем инструменте просто невозможно; здесь действительно от инструмента зависит важная часть музыкальной экспрессии; во время же игры на духовых или смычковых инструментах эта зависимость значительно меньше.

По-моему, с нормальным оркестром, даже без оригинальных инструментов, можно исполнять классическую и доклассическую музыку значительно лучше, чем это зачастую происходит теперь, и считаю, что путь к улучшению ситуации не в том, чтобы дать музыкантам в руки барочные инструменты. Музыканты играли бы на них так безнадежно плохо, что после двух репетиций сами пришли бы к выводу, что из этого ничего хорошего не выйдет. Я уверен — и именно это мне хотелось бы выразить прежде всего, призывая к упорядочению приоритетов: музыкант должен сначала открыть на *своем* инструменте разные, соответствующие каждой эпохе средства музыкальной выразительности.

Итак, если попробовать поставить на первый план *музыку*, то проблема инструментов отодвигается в иерархии приоритетов на довольно отдаленную позицию. В таком случае прежде всего надо стремиться — насколько возможно — к воспроизведению дикции и артикуляции этой музыки на имеющихся инструментах. Наконец, неотвратимо наступит такой момент, когда



Басовый тромбон работы Исаака Эе, 1612. Нюрнберг, Германский Национальный музей

каждый впечатлительный музыкант почувствует потребность в другом, более соответствующем инструменте. Если таким образом к старинным инструментам придет целая группа музыкантов, то они, естественно, будут использовать эти инструменты более убедительно и гораздо лучше будут понимать их свойства, чем те, кто играет на старинных инструментах просто отдавая дань моде.

Заканчивая изложение моих взглядов на иерархию различных аспектов, добавлю: для меня сразу же после произведения — которое всегда должно находиться на первом месте — идут вдохновение и фантазия исполнителя. Если речь идет об интерпретации, то музыкант, который исполняет все технически совершенно, учитывает все требования артикуляции, строго придерживаясь источников, применяет правильный инструмент в соответствующей темперации и выбирает хороший темп, — все же не подходит для этой профессии, если ему недостает музыкальности, или, как говорят поэты, «поцелуя музы». Таково жестокое свойство этой профессии: тот, кого муза забыла поцеловать, никогда не будет музыкантом. Я только что вновь перечислил все приоритеты, иногда преувеличивая их, чтобы прийти к парадоксальному выводу: настоящий художник может сделать многое неверно, совершенно явно неверно, если при этом ему удается увлечь слушателя и проникнуть музыкой в его сердце. Так получается благодаря «поцелую музы». А кто-то другой представляет достаточно интересную интерпретацию, но не в силах передать подлинную сущность музыки, которая обращается к нам напрямую и так поразительно на нас действует.

Верджинел работы Ханса Рюкерса, 1583. Париж, Музей музыки





II
Инструментарий и язык звуков



Виола да браччо и виола да гамба



Если присмотреться к используемым сегодня инструментам, изучить историю любого из них, то действительно новый найти очень трудно, так как практически все имеют многовековую историю. Воссоздать путь каждого инструмента, открыть исторические обоснования всех технических подробностей — удивительно интересная и важная задача для музыканта, занимающегося старинной музыкой.

Из востребованных в наши дни инструментов лишь смычковые сохранили свою внешнюю форму на протяжении четырехсот лет. *Все* остальные, в соответствии с эволюцией музыкального вкуса и постоянно растущими требованиями к техническим возможностям, были заменены *новыми* конструкциями с иной внешней формой. Почему такая судьба не постигла смычковые инструменты? Или в данном случае изменений не требовалось? Не означает ли это, что звук современных скрипок идентичен звуку инструментов XVI столетия? Последний вопрос более чем принципиален: не только потому, что современные скрипки выглядят как старинные, но и потому, что музыканты значительно выше ценят старые инструменты, чем сделанные недавно. Все выдающиеся солисты играют на инструментах, которым больше двухсот лет.

Франческо Франча. Мадонна с Младенцем и святыми, ок. 1494. Болонья, церковь Сан-Джакомо Маджоре. Фрагмент. Музыканты играют на виоле да браччо (слева) и лютне.



Скрипки, получившие свою окончательную форму уже в XVI столетии, объединяют черты многих предшествующих инструментов: форма корпуса заимствована у *фиделя* и *лиры да браччо*, способ натягивания струн — *у ребека*. В Италии скрипки называли виола да браччо — виола плечевая, в отличие от виолы да гамба — виолы наколенной. Сначала они были четырехструнными и настраивались, как и сейчас, по квинтам. Вскоре, прежде всего в Северной Италии, сформировались разные модели: одни имели более острый звук, богатый высокими обертонами, другие — более полное и округлое звучание. Поэтому, в зависимости от желаемого звука и методики определенной школы, одни инструменты более выпуклы и изготовлены из более тонкого дерева, а другие — более плоские и толстостенные. Со второй половины XVII века получили признание южнонемецкие и тирольские скрипичных дел мастера. Сформированный Штайнером тип инструмента стал воплощением идеала с северной стороны Альп. Несмотря на разные варианты моделей и звуковые представления, иногда значительно отличавшиеся между собой, скрипки до конца XVIII века не подвергались никаким радикальным изменениям с точки зрения звучания. Их всегда можно было приспособить к новым требованиям путем незначительных изменений: вместо глухой и скрипящей жильной струны *соль* взяли струну, обвитую металлическим проводом, а более длинный и лучше сбалансированный смычок давал возможность достичь утонченной техники правой руки.

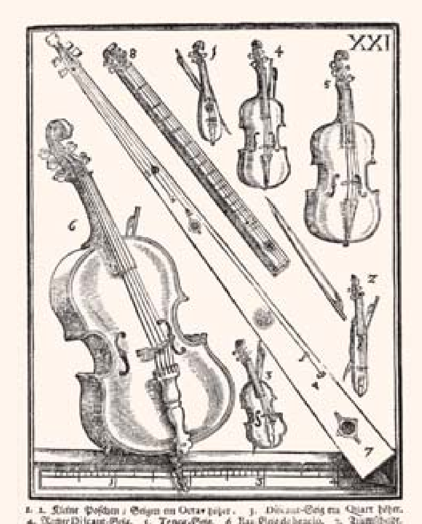


Скрипка «Гульд» работы Антонио Страдивари, 1693. Нью-Йорк, музей Метрополитен

Огромные исторические перемены, перевернувшие в конце XVIII столетия жизнь всей Европы, нашли свое отражение и в искусстве. В сочинениях Бетховена нашел свое выражение дух времени, которого многие современники боялись и которому противились; этот новый дух принципиально повлиял на звучание инструментов. Динамическая шкала звука должна была расшириться вплоть до границ возможного.

Динамическая шкала скрипок перестала соответствовать требованиям композиторов и слушателей. В этот кризисный период гениальные скрипичные мастера нашли способ, позволивший спасти инструменты (в числе многочисленных жертв того времени вместе с другими оказалась и гамба): усилили натяжение струн, предельно используя технические возможности инструмента. Толщина струны прямо пропорциональна ее натяжению, а тем самым — нажатию, которое через подставку передается на верхнюю деку. Чем

крепче струна, тем больше ее натяжение и тем сильнее надо вести смычок, побуждая ее к звучанию. Но конструкция старинных инструментов не предусматривала такого сильного нажатия и не могла его выдержать, потому укрепили и пружины: старые были вырезаны и заменены новыми, втрое или впятеро толще. Подобным образом укрепленная верхняя дека инструмента могла противостоять еще более сильному нажатию. Старую шейку также удалили. Вместо цельной, вырезанной вместе с улиткой из единого куска дерева, доклеивалась новая, поставленная наискось; к ней же прикрепили старую улитку. Таким образом обострялся угол натянутых на подставку струн и вновь в значительной мере увеличивалось давление на верхнюю деку. Увенчал успех этого «укрепления» новый смычок, сконструированный Туртом и сделавший возможной соответствующую игру на заново сформированном инструменте. Такой смычок — более тяжелый, чем старинные (изначально очень легкие), был сильно вогнутым, что приводило к возрастанию натяжения волоса при увеличении давления на струну. У него в два раза больше объем волоса, и, в отличие от округлого и ослабленного пучка в старинных смычках, он скрепляется металлической скобкой, приобретая форму плоской ленты.



Семейство скрипок. Иллюстрация из атласа Михаэля Преториуса «Инструментальный театр, или Сциаграфия», 1620

Подобным процедурам начиная с 1790 года и вплоть до наших дней подвергаются все старые скрипки (староитальянские инструменты, на которых сейчас играют солисты, модернизировали именно таким образом, и теперь они звучат *совсем* иначе, чем во время своего появления на свет). Переделанные скрипки вместе с новым смычком неузнаваемо изменились. Понятно, что огромное преимущество игры более чем втрое усиленным звуком было оплачено значительной потерей высоких обертонов. Со временем эта утрата превратилась в достоинство: гладкое, округлое звучание скрипок признали идеалом, звук стал еще более «выглаженным», необвитые жильные струны были заменены теперешними, стальными и обвитыми. Потеря высоких обертонов — неминуемый результат увеличения массы инструмента; причина не только в крепких перекрытиях и сильном натяжении струн, но и в других элементах, которые служат для регулирования строя: массивном эбеновом грифе, струнодержателе и т. п. Не для всех инструментов эти операции окончились успешно. Некоторые, особенно легкие, с выпуклыми деками, инструменты мастерской Штайнера, утратили свой тон, звук стал кричащим, оставаясь при этом слабым. Вели-



Семейство виол. Иллюстрация из атласа Михаэля Преториуса «Инструментальный театр, или Сциаграфия», 1620



Маттиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь, 1506–1515. Кольмар, музей Унтерлинден. Фрагмент

кое множество ценных старых инструментов было уничтожено: нижние деки не выдерживали давления душки и раскалывались. Я так подробно описал историю этих переделок лишь потому, что именно здесь лежит ключ к пониманию звучания старинных смычковых инструментов.

Теперь сравните звучание барочных скрипок и современного концертного инструмента: «барочный» звук тише, но отличается интенсивной сладкой остротой. Звуковые нюансы достигаются разнообразной артикуляцией и в меньшей степени — динамикой. Современный инструмент, наоборот, имеет округлый, гладкий звук большого динамического диапазона. То есть динамика — его главный формообразующий элемент. В целом, необходимо отметить, что звуковая палитра сузилась: в современном оркестре все инструменты обладают округлым звучанием, лишенным высоких частот, а в барочном оркестре отличия между отдельными группами инструментов давали более богатые возможности.

На примере скрипок мы рассмотрели историю изменений в строении инструментов и в их звучании. Обратимся теперь к другим смычковым, прежде всего к виолам да гамба. По происхождению они еще более тесно, чем скрипки, связаны со средневековым фиделем. Одно можно сказать наверняка: обе семьи — и гамбы, и скрипки — возникли почти одновременно в XVI столетии. С самого начала они были прицsmåипиально разделены и различны. Это разделение можно заметить благодаря рекомендациям в итальянских инструментальных произведениях XVII века: виолончель, хотя ее держали между ногами («да гамба»), обозначена как виола *да браччо* и принадлежит семейству скрипок, а маленькая французская виола (pardessus de viole) считалась дискантовой *гамбой*, хотя обычно ее держали на плече («да браччо»).



Дискантовая виола работы Луи Герсана, 1770. Нью-Йорк, Музей Метрополитен

Гамбы отличались от скрипок пропорциями: более укороченный корпус относительно длины струн, плоская нижняя дека и более высокие обечайки. Вообще они были тоньше и легче. Форма корпуса отличалась от скрипок и очерчивалась не так четко, обладая также меньшим влиянием на звук инструмента. Важные черты были заимствованы от лютни: квартово-терцовый строй и ладки. Уже в начале XVI столетия гамбы изготавливались хорами, то есть были инструменты разных размеров для дисканта, альта, тенора и баса. Эти группы использовались главным образом для вокальных произведений, к которым в инструментальной версии

прибавлялись соответствующие украшения. В качестве примера можно привести упражнения, сочиненные специально для этой цели испанским композитором Диего Ортисом и итальянским музыкантом Сильвестро Ганасси. Тогда скрипка еще не считалась изысканным инструментом и применялась прежде всего для импровизаций в танцевальной музыке.

Под конец XVI столетия, когда в Италии постепенно начиналась экспансия скрипок, так хорошо выражающих открытый итальянский характер, хоры гамб обрели свою истинную отчизну в Англии. Виола да гамба исключительно подходила англичанам, о чем свидетельствует огромное количество замечательной и глубокой музыки для ансамблей от двух до семи гамб, написанной на протяжении ста лет. По звуковым характеристикам, историческому и собственно музыкальному значению эти произведения можно сравнить разве что со струнными квартетами XVIII–XIX столетий. В каждой музицирующей английской семье в те времена имелся сундук с гамбами разных размеров. И если на континенте еще долго писали музыку для инструментов, которые были под рукой, не уделяя особого внимания их специфике, то в Англии сочиняли фантазии, стилизованные танцы и вариации, предназначенные именно для гамбы. Гамба, благодаря своему строению и ладкам, отличалась от инструментов скрипичной семьи более утонченным и выровненным звуком. Тончайшие звуковые нюансы были для гамбы важнейшим средством выразительности, поэтому написанная для нее музыка избежала перегруженных и динамически насыщенных интерпретаций.

Английские музыканты вскоре открыли и сольные возможности гамб. С этой целью была создана несколько уменьшенная басовая гамба строя *ре*, так называемая *division viol*. Еще меньшую сольную гамбу называли *lyra viol*. Последняя имела переменный строй в зависимости от произведения, ее партия записывалась в виде табулатуры (приемов игры). Способ нотации и запутанная настройка привели к тому, что в настоящее время никто уже не занимается замечательной и технически очень интересной музыкой, написанной для этого инструмента. В Англии гамбы как сольный инструмент обычно использовались для свободной импровизации. Яркие примеры этого искусства можно найти в трактате «*The Division Viol*» Кристофера Симпсона — пособии для обучения сольной импровизации на тему, представленную в басовом голосе. Такой способ импровизации был венцом искус-



Виола да гамба английской работы, 1640–1665. Нью-Йорк, музей Метрополитен



Part I. *The Division-Viol.* 3

Extento fidenter brachio, Fides haud procul à ponticulo sigillatim liquidéque vibrentur, genibus ne fortè offendiculo sint, cautè reductis.

Holding the Bow in this posture, stretch out your arm, and draw it first over one String and then another; crossing them in right angle, at the distance of two or three Inches from the Bridge. Make each several String yeild a full and clear sound; and order your knees so, that they be no impediment to the motion of your Bow.

Страница из трактата Кристофера Симпсона «The Division Viol», 1659

ства игры на гамбе, демонстрировал всестороннюю музыкальность, техническую сноровку, а также фантазию исполнителя. В XVII столетии английские гамбисты пользовались неслыханной популярностью на континенте. Когда в 1670 году Штайнер делал гамбы для собора в Больцано, он прибег к советам именно британского музыканта, считая его высочайшим авторитетом.



Андре Буи. Мишель Ла Барр и придворные музыканты, ок. 1710. Лондон, Национальная галерея. Слева с виолой да гамба изображен Антуан Форкре.

Однако полностью сольные возможности гамбы раскрылись во Франции, почти в самом конце XVII века. Диапазон тогдашней французской гамбы расширили, добавив низкую струну *ля*. При дворе Людовика XIV, под покровительством высокопоставленных почитателей музыки, возникло богатое творчество Марена Маре и замечательные, смелые композиции двух представителей рода Форкре, у которых нашлось немало подражателей. Технические требования в их произведениях настолько высоки, что побуждают к поиску предшественников этой виртуозности. Во времена Людовика XIII модным и наиболее виртуозным инструментом считалась лютня. В аппликатуре, записанной почти во всех французских композициях для гамбы, можно четко распознать типичные для лютни приемы игры.

Эти композиторы расширили шкалу средств выразительности гамбы и разработали целую систему знаков, которые позволяли записывать запутанно-сложные и изысканные украшения, глиссандо и прочие эффекты, пояснявшиеся в предисловиях. Гамба достигла здесь вершины своих сольных и технических возможностей — и даже социальных, если можно так выразиться. В игре на виоле да гамба совершенствовались знатные особы. Интимность звучания определяла гамбу как сольный инструмент исключительно для малых помещений, а чрезвычайно утонченное звучание стало



Жан Марсьяль Фреду. Портрет Жана Батиста Форкре, 1737. Частная коллекция

одновременно источником успеха этого инструмента и причиной его упадка. Скрипки, которыми поначалу пренебрегали, громко звучали даже в больших помещениях и понемногу получали признание, пока во второй половине XVIII столетия не вытеснили утонченную гамбу. Эту борьбу наглядно характеризует полемика энтузиаста гамб аббата Леблана с приверженцами скрипок и виолончелей. Деликатная и утонченная суть звучания гамбы была настолько очевидна, что попытки ее «спасения» путем усиления звука даже не предпринимались.

Нигде гамба не обрела такого значения, как в Англии и Франции. В Италии она начала выходить из моды уже в XVII веке при появлении скрипки. В Германии можно найти лишь небольшое количество композиций для гамбы, которые или опирались на французские образцы, как многочисленные произведения Телемана, или довольно поверхностно использовали ее технические и звуковые возможности (Букстехуде, Бах и др.). Произведения этих композиторов для гамбы не учитывают своеобразия природы инструмента; их можно так же хорошо представить в исполнении других инструментов, без особенных потерь в музыкальной материи.

В XVIII веке, под конец эпохи гамб, на короткое время вошли в моду другие выходцы из этой же семьи. Например, виола д'аморе и английская виолетта, использовавшиеся только как сольные инструменты.

На этих инструментах пытались создать своего рода искусственный резонанс, дополнительно натягивая сразу над верхней декой от 7 до 12 металлических струн. Сквозь дырки в шейке они протягивались к колкам и, в зависимости от количества, настраивались по определенной шкале либо хроматически. Эти струны не предназначались для игры и служили только в качестве резонирующих. В XVIII веке виола д'аморе была действительно модным инструментом; в XIX столетии, когда гамбу уже забыли, она еще участвовала в музыкальной жизни, как странный призрак прошлого.

В XVIII веке иногда изготавливались и басовые гамбы с резонансными струнами. Одним из наиболее удивительных инструментов такого типа был баритон. Его размер и струны соответствовали басовой гамбе. Резонансные струны служили не только для окраски звучания — во время игры их можно было касаться и большим пальцем левой руки. Таким образом достигали особого эффекта: довольно громкие, напоминающие клавесин, затронутые звуки не заглушались и звучали еще довольно долго, часто наслаиваясь один на



Английская виолетта работы Маттиаса Грисера, 1727. Болонья, Международный музей музыки



Виола д'аморе работы Пауля Аллетзее, 1726. Нью-Йорк, музей Метрополитен



Баритон работы Магнуса Фельдлена, 1647. Лондон, Королевский колледж музыки



Басовая виола да гамба работы австрийского мастера, ок. 1669. Нью-Йорк, музей Метрополитен

другой. Если бы Гайдн не написал множества волшебных композиций, в которых передано особое очарование баритона, сейчас уже едва ли помнили бы об этом инструменте: другие произведения для баритона нам почти неизвестны. Правда, сохранилось довольно много самих инструментов, в том числе изготовленных в XVII веке. Надо подчеркнуть, что этот инструмент предназначался преимущественно для импровизации, а благодаря дополнительным щипковым струнам на нем можно было как бы аккомпанировать самому себе.

К сожалению, когда в тридцатые годы вновь открыли гамбу, ее исключительного звучания уже не понимали. И сделали то, на что не отважились в XVIII столетии: много прекрасных старых гамб усилили или даже уменьшили до размеров виолончели.

Уже два поколения музыкантов экспериментируют и накапливают опыт работы с барочными и так называемыми барочными инструментами, поэтому сегодня мы смотрим на них по-другому. Уже никто не посягает на «улучшение» старых инструментов, напротив, исследуют возможности их настоящего звучания. При этом как бы сама собой явилась истина: инструментарий каждой эпохи образует тонко настроенную целостную систему, в которой четко определено место каждого инструмента. Использование же отдельных старинных инструментов вместе с современными абсолютно невозможно. Так, оригинальная, правильно настроенная гамба в современном струнном оркестре будет звучать слишком слабо; с подобной проблемой сталкивается немало гамбистов, ежегодно исполняющих «Страсти» Баха. (По-моему, в компромиссе нет необходимости: сольную партию надо играть на виолончели или на укрепленной гамбо-виолончели.)

Если мы согласимся, что звучание оригинальных инструментов — это идеальный посредник, который приближает нас к старинной музыке, дает неоценимую помощь при ее интерпретации и служит богатейшим источником художественных импульсов, то мы не успокоимся, пока не придем к последнему из звеньев, составляющих длинную цепь закономерностей. Приложив немалые усилия к тому, чтобы правильно согласовать все инструменты, мы будем вознаграждены убедительным звуковым образом, который соединит нас с музыкой прошлого.

Скрипка — сольный барочный инструмент

Эпоха барокко вознесла сольное исполнительство на невиданную доселе высоту, и виртуоз *должен был* появиться, потому что публике теперь хотелось восхищаться не безымянным произведением искусства, но прежде всего артистом, который демонстрирует нечто невероятное; в эту же эпоху солисты достигли границ возможностей, определенных природой для каждого инструмента. И ни один из них не воплощал дух барокко с такой полнотой, как скрипка. Ее генезис на протяжении XVI столетия напоминает постепенную конкретизацию некоего определенного замысла. Благодаря искусству гениальных мастеров из Кремоны и Брешии из множества ренессансных смычковых инструментов, таких как фидель, ребек, лира и другие их разновидности, подобно тому, как формируется кристалл, возникла скрипка.



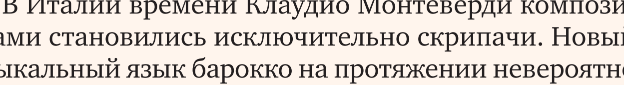
Неизвестный художник флорентийской школы. Юноша с лирой да браччо, ок. 1510. Частная коллекция

Безусловно, этот процесс проходил вместе с эволюцией самой музыки: в предшествующие века все элементы складывались в тонкую полифоническую ткань, где каждый отдельный инструмент и музыкант были безымянной частью целого. Каждый инструмент должен был очень четко вести свою линию и одновременно дополнять общий звуковой образ своей характерной краской. Но в XVII веке появились новые тенденции. Музыкально-декламационная интерпретация поэтических произведений привела к распространению монодии, сольного пения с аккомпанементом. В recitar cantando (напевный речитатив) и в стиле concitato* сформировались новые средства выразительности, объединяющие слово и звук в удивительное целое. Эта волна принесла также и чисто инструментальную музыку, где солист выделился из ансамбля и, переняв новый музыкальный язык монодии, начал говорить с помощью звуков. Такой сольный вид музицирования воспринимался как форма красноречия, в связи с чем возникла даже теория музыкальной риторики; музыка приобрела характер диалога, а одним из основных требований, стоявших перед всеми учителями музыки эпохи барокко, была способность обучить выразительной, «говорящей» игре («sprechendes» Spiel).



Лироне да браччо работы Вентуры Линарола, 1577. Лейпциг, Музей музыкальных инструментов

В Италии времени Клаудио Монтеверди композиторами становились исключительно скрипачи. Новый музыкальный язык барокко на протяжении невероятно



* Взволнованный, возбужденный (*итал.*).


Ребек работы итальянского мастера, XVII–XVIII вв. Лейпциг, Музей музыкальных инструментов


Скрипка работы Андреа Амати, ок. 1560. Нью-Йорк, музей Метрополитен

короткого времени привел к появлению виртуозной литературы, длительное время считавшейся непревзойденной. Первые настоящие скрипичные соло написал Монтеверди в своем «Орфее» (1607) и в «Вечерне» (Vespro, 1610), а его ученики и последователи (Фонтана, Марини, Уччелини и другие) на протяжении следующих тридцати лет своими смелыми, зачастую причудливыми произведениями способствовали небывалому расцвету сольной скрипичной игры.

Затем наступило некоторое затишье. Для скрипачей завершился период «бури и натиска», техника игры стала уже настолько совершенной, что ее дальнейшее развитие несколько замедлилось. Как и сам барочный стиль, скрипки были итальянским изобретением, и так как итальянское барокко в разнообразных национальных вариантах покорило всю Европу, скрипки стали важнейшей частью европейского инструментария. Быстрее всего они прижились в Германии: уже в первой половине XVII столетия при дворах немецких князей работали итальянские виртуозы. Вскоре там сформировался самостоятельный стиль сольной скрипичной музыки; его характерной особенностью была многоголосная, аккордовая игра, позднее считавшаяся типично немецкой манерой.

Уровень скрипичной техники XVII–XVIII столетий теперь вообще оценивается неправильно. Сравнивая высокие технические достижения современных нам солистов со значительно меньшими возможностями музыкантов, живших сто лет назад, предполагают, что речь идет о беспрерывном прогрессе: будто бы чем дальше в прошлое, тем ниже уровень скрипичной игры. При этом забывают, что общественная переоценка профессии музыканта в XIX столетии связана именно с регрессом. В 1910 году скрипач Анри Марто утверждал: «Если бы мы смогли услышать Корелли, Тартини, Виотти, Роде или Крейцера, наши наилучшие скрипачи от удивления раскрыли бы рты и поняли, что искусство скрипичной игры сейчас в упадке».

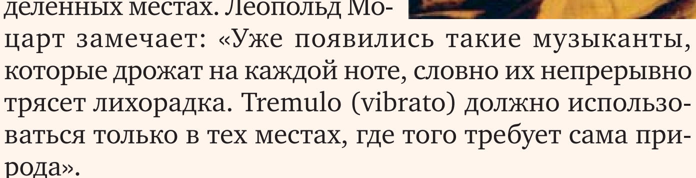
Много технических элементов современной игры, таких как vibrato, spiccato, летучее staccato и другие, причисляются к изобретениям Паганини и считаются недопустимыми в барочной музыке (за исключением vibrato). Вместо этого изобрели так называемый баховский смычок, который вместо разнообразной артикуляции, присущей стилю барокко, вводит полное однообразие. Но тем не менее и сама музыка, и старые теоретические трактаты дают нам ясное представление о технических возможностях музыкан-

тов той эпохи и о том, как они использовались.



Орацио Джентилески. Молодая женщина со скрипкой, ок. 1612. Детройт, Институт искусств

Vibrato — прием настолько же древний, как и сама игра на смычковых инструментах, служил для имитации пения. Первое упоминание мы находим в XVI веке у Мартина Агриколы. Более поздние авторы неизменно описывали этот прием как нечто само собой разумеющееся (Мерсенн, 1636; Норт, 1695; Леопольд Моцарт, 1756). Вместе с тем vibrato считали очень ярким украшением и применяли не постоянно, а лишь в определенных местах. Леопольд Моцарт замечает: «Уже появились такие музыканты, которые дрожат на каждой ноте, словно их непрерывно трясет лихорадка. Tremulo (vibrato) должно использоваться только в тех местах, где того требует сама природа».



Spiccato (прыгающий смычок) — очень давняя разновидность штриха (в XVII и XVIII веках это обозначение подразумевало просто четко разделенные ноты, а не отскакивающий смычок). Таким образом исполнялись незалигованные фигуры арпеджио или быстро повторяющиеся звуки. Иоганн Якоб Вальтер (в скерцо 1676 года), Вивальди и другие, стремясь к такому штриху, писали col arcate sciolte[*] или короче — sciolto[**]. Много примеров бросковых штрихов и даже длинные цепи
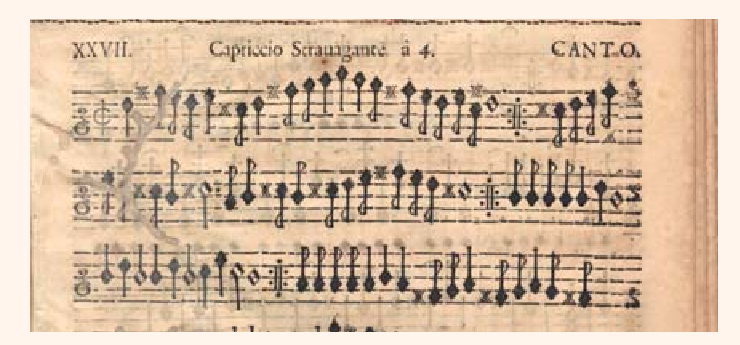


Скрипка работы Венцеля Кованского, 1749. Вена, Музей истории искусств

* Свободным смычком (*итал.*).

** Свободно (*итал.*).

летучего staccato можно найти в скрипичной сольной литературе XVII века, особенно у Шмельцера, Бибера и Вальтера. Встречаются также и разнообразнейшие оттенки pizzicato (с использованием плектрона или медиатора на грифе у Бибера; при аккордовой игре в каприччио Фарина 1626 года) и col legno (удары древком смычка) — все эти приемы были хорошо известны уже в XVII веке.



Фрагмент немецкого издания сочинений Карло Фарина, 1627. Дрезден, Саксонская земельная библиотека

Опубликованное в 1626 году «Причудливое каприччио» Карло Фарина, ученика Монтеверди, представляет собой непревзойденный каталог скрипичных эффектов. Многие из них считались достижением значительно более позднего времени, некоторые же думали, что их открыли только в XX веке! Это произведение с подробным предисловием на итальянском и немецком языках служит важным свидетельством старой скрипичной техники. Здесь описана в качестве специального эффекта игра в высоких позициях на низких струнах (в то время только на струне *Ми* играли выше первой позиции): «...руку передвигают в сторону подставки и начинают... третьим пальцем указанную ноту или звук». О col legno говорится так: «...ноты надо извлекать, ударяя древком смычка, как в бубен, при этом смычок не может долго оставаться неподвижным, а должен повторять движение» — древко смычка должно отскакивать, как палочки барабана. Фарина рекомендует игру sul ponticello (близ подставки) для имитирования звука духовых инструментов, таких как флейта или труба: «Звук флейты извлекается нежно, на расстоянии пальца от подставки, очень спокойно, как на лире. Так же получаются и звуки воинских труб с той разницей, что их надо извлекать сильнее и ближе к подставке». Часто используемый прием барочной игры на смычковых инструментах — смычковое vibrato, имитирующее органный тремулянт (регистр с ритмическим vibrato): «тремоло имитируется с помощью пульсирования руки, которая держит смычок, подобно тремулянту в органе».

Барочная техника левой руки отличалась от современной тем, что скрипачи старались избегать высоких позиций на низких струнах. Исключением были места bariolage*, в которых различие красок между высоко прижатой низкой и пустой высокой струнами давало желаемый звуковой эффект. Использование пустых струн не только допускалось, но часто даже требовалось — пустые жильные струны не настолько отличались по звуку от прижатых, как нынешние металлические.

Барочный оркестр

В первой половине XVIII века оркестр с точки зрения звучания и подбора тембров представлял собой чудесно настроенный «инструмент». Интенсивность отдельных голосов оставалась в строго очерченных пропорциях. Подобно регистрам барочного органа, характерное звучание любой из групп оркестра играло решающую роль в инструментовке: в tutti возникала четырех- или пятиголосная фактура, звучание которой окрашивалось с помощью прибавления или убавления инструментов (духовые при этом исполняли преимущественно те же партии, что и смычковые). Конечно, для такой инструментовки чрезвычайно важно было то, каким образом отдельные инструменты сливаются в единое звучание. Например, звуковым каркасом барочного оркестра было соединение гобоя и скрипок. Такой вид colla parte** был довольно свободным благодаря сольным концертирующим партиям, в которых разные группы инструментов (трубы, флейты, гобои, струнные) отделялись от слитного звучания tutti; этот прием особенно изобретательно применял И. С. Бах.

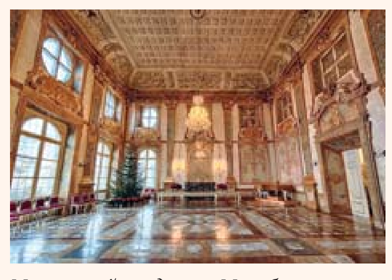
Особенности позднебарочной инструментовки невозможно воссоздать с современным оркестром. На протяжении столетий инструменты очень изменились: большинство из них стали звучать громче, и у всех теперь иная звуковая окраска. Современный оркестр в том же составе, что и во времена барокко, имеет совсем другое звучание: инструменты изготавливаются не с учетом их созвучия, как в органных регистрах, а в соответствии с задачами, свойственными классической и особенно романтической симфонической эстетике. Эти задачи совершенно противоположны: партии духовых инструментов композиторами XIX столетия

* Пестрота (*франц.*).

** Вместе с партией, следуя за главным голосом (*итал.*).

трактовались как obligato*, и их соло парили над многократно усиленным звучанием струнных. Единственный реликт старинной техники colla parte — общая линия виолончелей и контрабасов, но к концу XIX века и ее начали разделять.

При исполнении музыки Баха симфоническое звучание современного оркестра явственным образом влияет на стиль интерпретации и затрудняет понимание произведений. Композитор Пауль Хиндемит, безусловно, очень глубоко понимал ремесло своих великих предшественников; в своем выступлении 12 сентября 1950 года во время «Баховских дней» в Гамбурге он затронул проблему исполнительской практики времен Баха и современный взгляд на эту тему: «Малый состав, а также свойства звучания и способ игры сейчас часто считаются факторами, диктовавшими композитору того времени невыносимые ограничения… Однако ничто не доказывает правильности этого взгляда… Достаточно внимательно изучить оркестровые партитуры Баха (сюиты и Бранденбургские концерты), чтобы заметить, как он наслаждается тончайшими нюансами звучания, возможными благодаря звуковому равновесию между малыми группами инструментов, которое часто нарушается даже при удвоении голосов нескольких инструментов, как если бы мелодическую линию сопрановой арии Памины поручили спеть женскому хору. Мы можем быть уверены, что Бах хорошо разбирался в инструментальных и вокальных средствах, имевшихся в его распоряжении, и если в наших силах исполнить его музыку так, как он ее себе представлял, то следует воссоздать тогдашние условия музицирования. Недостаточно использовать клавесин для реализации basso continuo. Необходимо иначе оснастить струнами наши смычковые инструменты, применить духовые со старыми мензурами…» Требования Хиндемита очевидно выходят далеко за рамки того, что теперь принято считать «стилевым» исполнением. Исходя из опыта исполнительской практики, мы приходим к тем же выводам, что и Хиндемит: годы экспериментов и множество концертов на оригинальных инструментах выявили особую зависимость между их звучанием и сбалансированностью целого.



Мраморный зал дворца Мирабель в Зальцбурге, 1721–1727. Арх. Иоганн Лукас фон Хильдебрандт

Старинные инструменты звучали в помещениях, которые с акустической точки зрения отличались от современных концертных залов. В XVII–XVIII веках благодаря каменным фундаментам, высоте сводов и облицо-

* Обязательный, непременный (*итал.*) ; партия, которая не может быть опущена и должна исполняться обязательно.

ванным мрамором стенам отголосок был куда больше, чем тот, к которому мы сейчас привыкли. Это означает, что звуки сливались значительно сильнее. Разложенные на мелкие длительности аккорды, которых много в тогдашних allegri, звучали в таких залах словно трепетные созвучия, а не тщательно нанизанная цепочка одиночных звуков, как это происходит в современных концертных залах.

Иногда утверждают, будто темпы были тогда медленнее и это уравновешивало реверберацию. К счастью, существуют источники, в которых темпы барочной музыки определены почти с точностью метронома. Речь идет, в частности, об учебнике игры на флейте Кванца, в котором темпы соотнесены с пульсом, и о «Тонотехнии» отца Анграмеля, где время продолжительности звука, представленного в нотных длительностях, может быть легко вычислено. Проанализировав эти данные, мы с удивлением обнаружим, что в начале XVIII века музицировали в значительно более подвижных темпах, чем нам представляется. Современное замедление темпов произведений Баха и Генделя сложилось под влиянием романтической монументализации их музыки, а также совершенно необоснованного недоверия к техническим возможностям музыкантов того времени.

Понимание исторических условий исполнения, таким образом, ведет к новому пониманию этой музыки в целом. Возникающие отсюда требования одинаково касаются как слушателей, так и музыкантов, потому что им предстоит радикальным образом измениться, отказавшись от динамической и колористической шкалы, к которой мы привыкли с детства. Надо вслушаться в новые, гораздо более тихие звуки старинных инструментов, пока не почувствуем себя среди них как дома. Тогда и откроется перед нами старый — и вместе с тем новый — мир характерных и утонченных звуковых оттенков: настоящее барочное звучание станет реальностью.

В чем принципиальное различие между барочным и современным инструментарием? Смычковые инструменты, основа каждого ансамбля, выглядят в целом так же, как и двести пятьдесят лет назад, часто даже играют на экземплярах того времени. Однако в XIX веке эти инструменты подвергли серьезным изменениям, чтобы приспособить их к новым требованиям, связанным прежде всего с громкостью и окраской звука. Многие из мастеровых скрипок, на которых играют в наши дни, изготовлены в период барокко, но «барочных скрипок» больше нет. Когда в начале XIX века принципиально из-



Иллюстрация к первому изданию книги Мари Доминика Жозефа Анграмеля «Тонотехния», 1775



Скрипка работы Якоба Штайнера, 1679. Частная коллекция

менился звуковой идеал, все тогдашние инструменты были переделаны ради усиления звучания. Так возникли современные скрипки с сильным звуком; немодернизированные барочные скрипки значительно тише, их звучание острее и богаче на высокие обертоны. Инструменты Якоба Штайнера и его школы исключительно хорошо соответствовали звуковому идеалу немецких композиторов периода барокко. Так, у музыкантов Кётенской капеллы, для которой Бах написал свои скрипичные концерты, были очень дорогие тирольские инструменты, вышедшие, возможно, из мастерской самого Штайнера. Для игры на них использовался короткий легкий смычок XVIII века. Все эти особенности, безусловно, также касаются характера звучания альтов и виолончелей.



Альтовая блокфлейта итальянской работы, XVI–XVII вв. Вена, Музей истории искусств

Барочный ансамбль смычковых часто дополняли разные духовые инструменты. Как уже отмечалось, в отличие от классического или романтического оркестра, в tutti они никогда не имели самостоятельной партии: например, гобой играл те же ноты, что и скрипки, фагот — ноты виолончели. Присоединение духовых инструментов влияло исключительно на тембр звучания произведения и не искажало его гармонической целостности.

Деревянные духовые барочные инструменты внешне отличаются от современных прежде всего малым количеством клапанов, а также качеством дерева — почти все изготовлены из светло-коричневого самшита. Кроме того, внутренний конус высверлен иначе. Такие отличия влекут за собой абсолютно другой способ игры. Из семи-восьми отверстий шесть прикрываются пальцами, остальные — с помощью клапанов. Это позволяет извлекать диатоническую гамму — основной звукоряд этого инструмента и в то же время идеальную для него тональность. Большинство других тональностей тоже достижимы, но только с помощью зачастую неудобных и сложных пальцевых комбинаций (вилочной аппликатуры), благодаря которым можно извлекать все звуки основного звукоряда. Они отличаются от звуков, извлеченных при помощи «открытых» приемов: звучат приглушенно, менее естественно. Таким образом, каждая тональность и каждая звуковая последовательность приносят постоянное изменение «открытых» и «закрытых» звуков, которые, с одной стороны, придают тональности особое звучание, а с другой — наполняют богатством красок всю мелодическую линию. В то время подобное отнюдь не считалось недостатком; скорее наоборот, такую звуковую неоднородность ценили до-



Гобой работы Хендрика Рихтерса, Начало XVIII в. Вена, Музей истории искусств

вольно высоко, и лишь в XIX веке начали сознательно стремиться к равномерно выстроенной хроматической гамме, точнее, к двенадцатиступенной полутоновой гамме. Помимо того, старые духовые инструменты имели совсем иные мундштуки (флейты) и трости (гобои и фаготы), и высокие звуки извлекались не с помощью октавных клапанов, а передуванием. Все эти особенности вместе со своеобразной техникой игры составляли «барочный» звук, который у гобоя и фагота был обогащен высокими обертонами, а у поперечной флейты — слабее, мягче и деликатнее звука современных инструментов.

Духовые инструменты эпохи барокко сконструированы так, что их звучание легко выделялось в сольных партиях и одновременно хорошо соединялось с другими инструментами подобной тесситуры, образовывая новую звуковую целостность. Очень характерный пример — гобой. (Взаимная соотнесенность гобоя и скрипок составляет звуковую суть барочного оркестра.) Кроме нормальных гобоев в строе до первой октавы, изготавливались также гобои d'amore строя ля и гобои da caccia строя фа. Благодаря своей очень характерной краске, они использовались прежде всего в сольных фрагментах, хотя порой также удваивали средние голоса смычковых инструментов.

Поперечная флейта — типично сольный инструмент, и во всей барочной литературе наберется немного произведений, где она фигурирует исключительно в качестве оркестрового инструмента. В наиболее известном произведении для фрейты, оркестровой Увертюре си минор, Бах добивается уникальной, новой краски оркестра благодаря проведению флейты colla parte со скрипками. Обворожительность барочной поперечной флейты связана с ее специфическим «деревянным» звучанием и постоянными изменениями тембра, вызванными поочередным использованием «открытых» и «вилочных» приемов игры.

Барочный фагот звучит и в самом деле как дерево, звук почти смычковый и вместе с тем «тростниковый»; относительно тонкая конструкция приводит к резонированию всего деревянного корпуса. Он будто нарочно задуман так, чтобы идеально совпадать с виолончелью и клавесином в basso continuo, одновременно придавая басовой линии очень выразительные контуры.

Барочная инструментовка в предназначенных для официальных торжеств композициях предусматривала применение труб и литавр. Они также вплетались в общую четырехголосную фактуру — чаще как тембр, при-



Фарфоровая поперечная флейта строя Ре-бемоль работы немецкого мастера, 1760 –1790. Нью-Йорк, музей Метрополитен
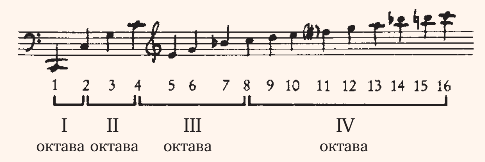


Фагот работы Вольфганга Томэ, ок. 1750. Нью-Йорк, музей Метрополитен

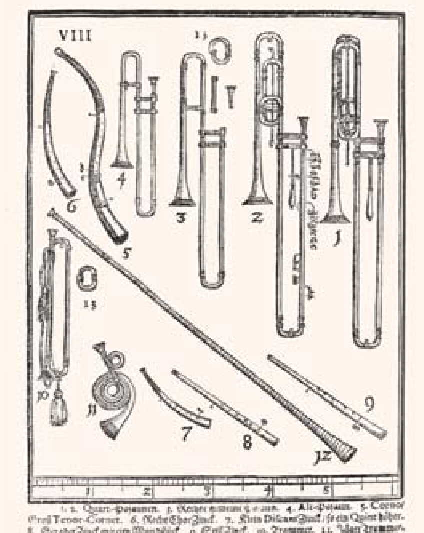


Натуральная труба работы Михаэля Ляйхамшнайдера, 1741. Вена, Музей истории искусств

бавленный к гобоям и скрипкам. Трубу уже с первого взгляда можно отличить от современных инструментов: она, как и валторна, является натуральным инструментом, не имеет вентилей и представляет собой просто металлическую трубку. С одной стороны она заканчивается раструбом (голосовой чашей), с другой — имеет котловидный мундштук. Меняя напряжение губ, можно извлечь натуральные звуки (обертоны основного тона, соответствующие длине инструмента). На натуральной трубе строя До можно извлечь только следующие звуки:



(На трубе строя Ре все на тон выше.) Одиннадцатый обертон *фа* второй октавы высоковат, «колеблется посредине между *фа* и *фа-диез*, причем ни один из них нельзя отнести к определенному роду; таким образом, мы имеем дело с музыкальным гермафродитом...» (Альтенбург «Искусство игры на трубе», 1795), а обертон тринадцатый, ля второй октавы, звучит слишком низко, эту фальшь старались выровнять передуванием или закрывали большим пальцем отверстие, транспонирующее всю шкалу инструмента на кварту выше, из-за чего фа и ля второй октавы становились четвертым и пятым натуральными тонами и могли быть сыграны чисто. Этот метод, заново открытый О. Штайнкопфом, используется и в нынешних инструментах. Форма изгиба труб, округлая или продолговатая, различна: «одни делают трубы выгнутыми, как рожок почтальона, другие скручивают ужом» (Преториус, 1619). Устройство натуральной и современной вентильной трубы существенно отличается по мензуре (соотношение длины и попереч-



Духовые инструменты. Иллюстрация из атласа Михаэля Преториуса «Инструментальный театр, или Сциаграфия», 1620

ного сечения). Современная труба строя До при аналогичном сечении вдвое короче натуральной трубы, и большие расстояния, разделяющие звуки второй и третьей октав, сокращаются благодаря использованию вентилей. Этим же объясняется большое различие в звучании: длинный столб воздуха в натуральной трубе облагораживает и укрощает ее звук, поэтому она выступает достойным партнером для других барочных инструментов.

С трубами в оркестровых произведениях барокко и периода классицизма всегда связаны литавры: эта традиция восходит к тем временам, когда трубачи и литавристы в качестве военных музыкантов фанфарами извещали о появлении высоких особ, придавая событию надлежащий блеск и великолепие. Барочные литавры XVIII века сделаны иначе, нежели современные. На плоскую поверхность котла с сильно покатыми стенками натягивалась довольно толстая кожа. По литаврам ударяли палками, сделанными из дерева или слоновой кости (без фильца!), «с наконечниками, выточенными в форме обода» (Даниэль Шпеер «Основательная подготовка», 1687). Звучали они не объемно



Литавры австрийской работы, XVIII в. Вена, Музей истории искусств

и округло, как сейчас, а тонко и ясно, четко акцентируя аккорды труб. Тремоло у Баха часто исполнялось не быстрыми одиночными ударами деревянных палок, а упругим отскоком, как на малом барабане; так возникал характерный устойчивый рокот.

Помимо перечисленных стандартных инструментов барочного оркестра, были и другие, для специальных задач. Валторны, долгое время служившие только для охоты, в начале XVIII века стали появляться и в «серьезной» музыке. Сначала композиторы использовали типичные для рога мотивы охотничьих наигрышей. Вскоре на натуральных валторнах стали исполнять и романтично-певучие мелодии; звуки, расположенные между натуральными, извлекались при помощи закрывания раструба рукой, что приводило к интересным тембровым эффектам.



Двухмануальный клавесин работы Жана Гёрманса и Паскаля Таскена из коллекции Рассела, 1764–1783. Эдинбург, Музей исторических музыкальных инструментов

Душой барочного оркестра был клавесин. Он не только помогал в ритмической организации музыкантам, играющим без дирижера, но и, как инструмент basso continuo, обеспечивал гармоническое развитие произведения при помощи аккордов и дополнительных голосов. Тем не менее, чтобы во фрагментах tutti выделить басовую линию и придать ей больше силы, нижний голос часто поручался гамбе, виолончели или контрабасу, а иногда и фаготу.

Клавесин — исторический инструмент, развитие которого окончилось в XVIII веке. В его природе заложено отсутствие динамических возможностей. Выразительности и певучести (cantabile* — важнейшая характеристика игры на клавесине) исполнитель добивался с помощью тончайших агогических нюансов. Безусловно, звук клавесина сам по себе должен быть очень интересным и живым, чтобы слушатель не заскучал от динамической монотонности. Исторические клавесины, многие из которых сохранились в очень хорошем состоянии, идеально отвечают этому требованию: их звучание полно и ясно, нередко они оснащены несколькими рядами струн (регистров), из которых два соответствуют нормальной высоте звука (8-футовые голоса), а один на октаву выше (4-футовый). Регистры позволяют различать solo и tutti (один из 8-футовых регистров громче, другой — тише), включение октавы (4-футового регистра) придает блеск сольным партиям, объединение двух 8-футовых голосов делает звук удивительно певучим. Различные комбинации голосов должны использоваться так, чтобы подчеркнуть форму произведения; фраза обычно играется целиком без изменения регистра.

Этот принцип, составляющий суть клавесина и клавесинной музыки, при новейшем открытии и возрождении этого инструмента в XX веке часто игнорировался как исполнителями, так и производителями. Пробовали применить опыт, накопленный при изготовлении фортепиано, и модернизированному клавесину (который первоначально был инструментом в форме закрытой коробки, наподобие скрипки) добавили раму с резонансной декой, как у фортепиано. В результате уменьшилось замкнутое пространство, облагораживавшее звуки и позволявшее им сливаться между собой. К трем основным регистрам прибавили нижнюю 16-футовую октаву; такое дополнительное отягощение лишило верхние регистры полноты звучания. Неверно понимая основы игры и звучания клавесина, максимально



Клавесин работы Якоба Киркмана, 1744. Нью-Йорк, музей Метрополитен



* Певуче (*итал.*).

разделили регистры; механизм включения регистров перенесли в педали, что давало исполнителю возможность часто переключать их во время игры и тем самым добиваться динамических изменений. В новых инструментах это вызвано необходимостью: динамическое разнообразие позволяет отвлечь внимание от крайне убогого звука современных клавесинов. Как это ни странно, они значительно тише старинных, и сквозь звук оркестра пробивается лишь металлическое позвякивание. Звучание типичных современных клавесинов не имеет ничего общего со старинным. Старинный инструмент (или его точная копия) благодаря своему замечательному и интенсивному звуку вполне способен стать центральным инструментом ансамбля. Новое соотношение сил (слишком тихий клавесин — слишком громкие духовые и струнные), наряду с совершенно иной акустикой залов, по-видимому, можно отнести к наиболее радикальным изменениям оригинального звукового образа.



Фортепиано работы Иоганна Шмидта (?), 1790–1795. Нью-Йорк, музей Метрополитен

Динамические возможности оркестра эпохи барокко можно сравнить с барочным органом. Отдельные инструменты и их группы обычно использовались как органные регистры. Добавление или устранение разных групп инструментов приводит к изменению динамической линии постоянно звучащего четырехголосия. Такая «режиссура» звуковых групп применялась прежде всего для подчеркивания формальной структуры, позволяя создать эффекты piano и forte и обеспечивая богатую микродинамику, но не классическое crescendo.

Завершая тему, надо отметить, что звучание барочного оркестра было более тихим, но в то же время острым, агрессивным и более красочным, нежели звучание современного оркестра, возникшего в XIX веке с появлением новых музыкальных потребностей. Аналогичны отличия между барочным и романтическим органом.

Взаимосвязь слова и звука в инструментальной музыке барокко

Попытки использовать музыку для передачи впечатлений, с нею не связанных, делались давно. Эта смежная сфера музыкального искусства весьма обширна, здесь взаимодействуют самые разнообразные модели и методы, которые не всегда легко поддаются анализу,



Джованни Бенедетто Кастильоне. Орфей играет перед зверями, сер. XVII в. Хельсинки, Художественный музей Синебрюхова

тем не менее можно указать четыре главных направления: акустическая имитация; музыкальное представление зрительных образов; изображение мыслей и чувств; звуковая речь. Особая прелесть такой музыки в том, что все это должно быть выражено без текста, исключительно музыкальными средствами.

Начиная с XIII века композиторы применяли наиболее примитивную и вместе с тем наиболее забавную форму — обычное звукоподражание, например голосам зверей или характерным музыкальным инструментам; подобное происходило в дальнейшем и в английской «соловьиной» музыке XVII века. Такой вид музыкальной шутки, разрабатывавшийся с заметным удовольствием, можно встретить в произведениях многих французских, итальянских, немецких композиторов вплоть до Бетховена, Рихарда Штрауса и даже более поздних мастеров. Намного сложнее передать в музыке зрительные образы. На протяжении веков сложились музыкальные формулы, которые вызывают определенные ассоциации и служат мостиком между образом и музыкой. Третий вариант программной музыки — передача мыслей и образов при помощи более сложных ассоциативных рядов. Именно здесь, уже в эпоху барокко, размываются границы так называемой абсолютной музыки. Барочная музыка неизменно стремилась выразить хотя бы общее чувство, отобразить и вызвать определенный «аффект». И наконец, «язык звуков», который примерно с середины XVII века в течение двух столетий имел основополагающее значение для музыки.

Капельмейстер гамбургского кафедрального собора, секретарь английского посольства Иоганн Маттезон, один из самых образованных и проницательных наблюдателей своего времени, назвал музыку «языком, благословенным во веки веков». Насколько буквально понималось в этом случае слово «язык», свидетельствуют несколько цитат из Нейдхардта, Кванца и Маттезона (все датируются первыми десятилетиями XVIII века):

«Конечная цель музыки состоит в том, чтобы передать все аффекты с помощью одного лишь ритма так, как это делает наилучший оратор» (Нейдхардт); «Музыка — это не что иное, как искусственный язык» (Кванц); «Тот, кто хочет взволновать других гармонией, должен знать, как без слов, одними изысканными звуками и причудливыми их сопоставлениями, передать все движения сердца таким образом, чтобы слушатель, как если бы это была подлинная речь, ясно понял и полностью воспринял цель, смысл, чувство и особо важные места. Вот истинная отрада!»; «Инструментальная мелодия... без слов и голоса стремится высказать столь же много, как и те, что прибегают к помощи слов»; «Наш способ изложения музыкального материала отличается от риторического построения обычной речи лишь предпосылками, объектом и предметом; далее же необходимо придерживаться шести пунктов, обязательных для всякого оратора, а именно: вступление, повествование, тезис, опровержение, утверждение, заключение» (Маттезон). Почти все учебные и теоретические трактаты первой половины XVIII столетия посвящали риторике развернутые разделы; риторические термины стали использовать в музыке. Репертуар постоянных формул (музыкальных фигур), служивших для воспроизведения определенных аффектов и «риторических оборотов», был своего рода словарем музыкальных возможностей. Такие чисто вокальные формы, как речитатив и ариозо, нередко принимали инструментальную форму; легко можно было вообразить соответствующий им текст. Этому последнему маньеристскому этапу предшествовал длительный период развития, начавшийся со времени обособления инструментальной музыки.

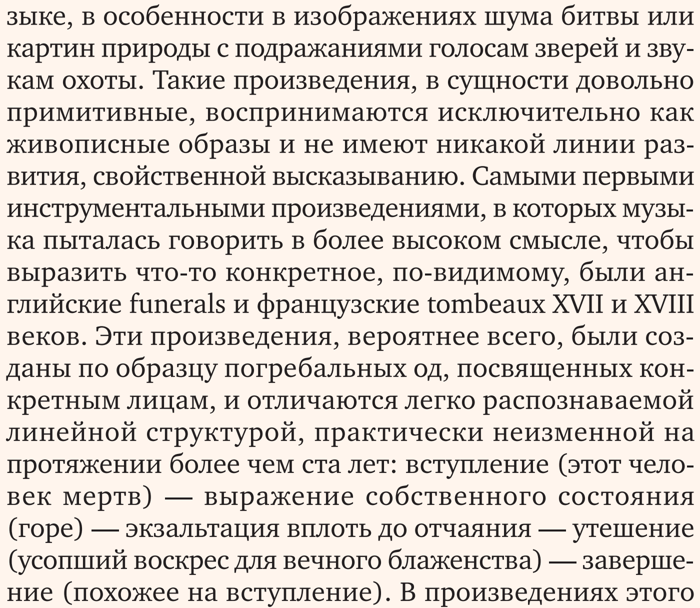


Иоганн Якоб Хайд. Портрет Иоганна Маттезона, 1746. С оригинала Иоганна Саломона Валя. Париж, Национальная библиотека Франции

Первые венецианские инструментальные канцоны конца XVI столетия появились под сильным влиянием французских chansons, тем не менее мотивный словарь формул, перенесенный из одной категории музыки в другую, не должен восприниматься как отсылки к определенным текстам. Подобное применение до XVII века во французской и английской музыке Cantus firmus григорианского или светского происхождения вообще не показывает зависимости между текстом такого cantus и его новым использованием. (Здесь я имею в виду английские фантазии In Nomine, предназначенные для виолы, а также фантазии Эсташа дю Корруа, в основе которых лежат светские и церковные Cantus firmi.) Реальные смысловые или событийные ассоциации, наиболее характерные для «говорящей» инструментальной музыки, мы находим прежде всего в программной му-



Франческо Челебрано. Снятие с креста, втор. пол. XVIII в. Неаполь, капелла Сан-Северо. Фрагмент



зыке, в особенности в изображениях шума битвы или картин природы с подражаниями голосам зверей и звукам охоты. Такие произведения, в сущности довольно примитивные, воспринимаются исключительно как живописные образы и не имеют никакой линии развития, свойственной высказыванию. Самыми первыми инструментальными произведениями, в которых музыка пыталась говорить в более высоком смысле, чтобы выразить что-то конкретное, по-видимому, были английские funerals и французские tombeaux XVII и XVIII веков. Эти произведения, вероятнее всего, были созданы по образцу погребальных од, посвященных конкретным лицам, и отличаются легко распознаваемой линейной структурой, практически неизменной на протяжении более чем ста лет: вступление (этот человек мертв) — выражение собственного состояния (горе) — экзальтация вплоть до отчаяния — утешение (усопший воскрес для вечного блаженства) — завершение (похожее на вступление). В произведениях этого типа очень рано сформировался определенный, более или менее постоянный запас формул: образцом для этих tombeaux, бесспорно, были надгробные речи, построенные в соответствии с правилами риторики.

Страница из королевского альманаха на 1682 год. Слева изображен Марк Антуан Шарпантье, преподносящий партитуру «Страсбургского менуэта» своей покровительнице госпоже де Гиз. Париж, Национальная библиотека Франции



Особую форму как будто текстовой инструментальной музыки мы находим в практике alternatim*, применяемой в богослужениях. Здесь относительно рано орган стал использоваться как полноценная замена одной из поющих групп, выступающих попеременно: священника, певчего и общины. Понимание бессловесной речи инструмента стало данностью благодаря основополагающей связи с известными мелодиями хоралов и обусловленной этим «разборчивости» звуковой речи. Несколько дальше пошел Марк Антуан Шарпантье в своей «Инструментальной мессе», где поочередно вступают клирики и большой оркестр при максимальном использовании возможностей практики alternatim. В некоторых разделах мессы cantus firmus вообще пропущен или сокращен до неузнаваемости. Gloria выглядит примерно так: «Священник интонирует Gloria in excelsis Deo, сразу за ним все инструменты

* По очереди, попеременно (*лат.*).

вступают Et in terra; дальше Laudamus te для клириков, Benedictus te для гобоев; Adoramus te для клириков, Glorificamus te для скрипок; Gratias для клириков, Domine Deus для блокфлейт; Domine fili для клириков, Domine Deus agnus Dei для всех духовых инструментов; Qui tollis для клириков, Qui tollis для скрипок, гобоев и флейт... » и т. д.

Еще одной формой конкретного текстуального высказывания в инструментальной музыке является цитата. К инструментальным композициям, часто перегруженным символическим или зашифрованным значением, прибавлялись мотивы вокальных произведений, считавшихся общеизвестными. Такие цитаты были одной из основ музыкального языка наряду с его словарным запасом — музыкальными фигурами. Фигуры как более или менее постоянные мелодические обороты сформировались в XVII веке в речитативах и сольном пении для обозначения определенных слов и чувств. Потом они отделились от текста и со временем стали чисто инструментальными фигурами, которые вызывали у слушателя ассоциации, связанные с их первичным вербальным эквивалентом или определенным аффектом. Судя по описаниям источников, в реальности содержание звуковой речи было значительно конкретнее, чем мы теперь полагаем.

Каждый музыкант в XVII и на протяжении большей части XVIII века осознавал, что музыка должна говорить. Риторика с ее сложной терминологией была обязательным предметом обучения в каждой школе и, как и музыка, считалась частью общего образования. И так как теория аффектов с самого начала была неотъемлемой частью барочной музыки (необходимо ощутить определенные аффекты, чтобы потом передать их слушателю), сходство между музыкальным и ораторским искусством казалось абсолютно естественным. Хотя музыка была своего рода международным языком, подобно пантомиме или «искусству жестов», можно четко выявить различия между языковыми ритмами отдельных народов, что, безусловно, способствовало формированию разных стилей.

Теоретики иногда подчеркивают, что композиторы и исполнители не обязательно применяли основные риторические принципы осознанно, как не обязательно знать грамматику для общения на родном языке: любое нарушение правил будет ощущаться как нечто неестественное независимо от того, знают их или нет. Уверенность композиторов и музыкантов эпохи барокко в том, что публика поймет их «язык звуков», кажется нам тем

Бернардо Строцци. Лютнист, 1630–1635. Вена, Музей истории искусств





Караваджо. Музыканты, ок. 1595. Нью-Йорк, музей Метрополитен

более поразительной, что сейчас как музыканты, так и слушатели нередко испытывают огромные трудности, стараясь понять друг друга.

Причина в том, что современная музыкальная жизнь принципиально отличается от барочной. Мы играем и слушаем музыку, которая создавалась в течение четырех-пяти столетий (иногда в пределах одного концерта), а рассуждения о вневременном характере настоящего искусства уже стали настолько привычными, что мы, не задумываясь, без должного анализа сравниваем произведения разных эпох. Напротив, слушатель эпохи барокко имел возможность услышать только музыку своего времени, так как музыканты не исполняли другой; очевидно, что нюансы музыкального языка тогда были ясны обеим сторонам.

К сожалению, нам очень часто кажется, что «говорящая» музыка менее ценна, чем «чистая», абсолютная музыка. Возможно, мы глубже поняли бы «говорящую» музыку, если бы, преодолев свое презрение к музыкальным высказываниям, когда-нибудь сумели осознать, что барочная и значительная часть классической музыки именно «говорят».

От барокко к классицизму

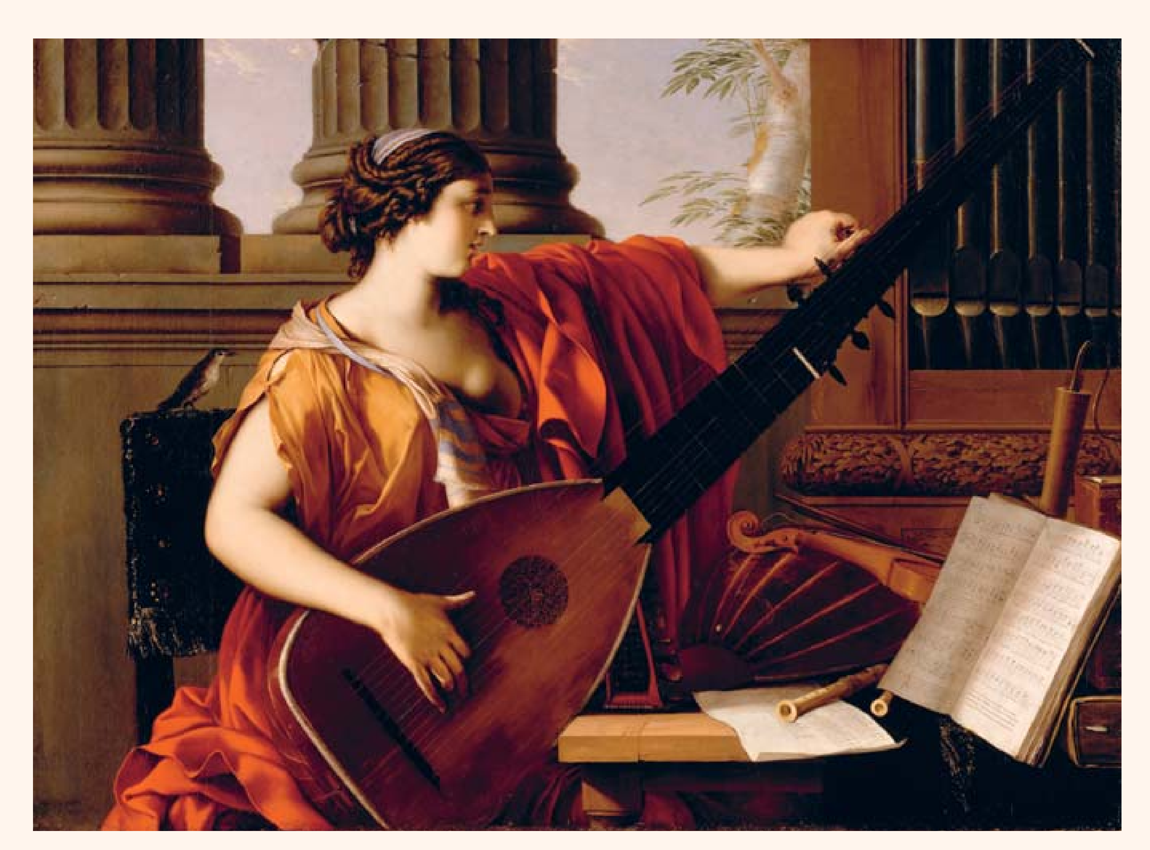
На барочную и классическую музыку вообще часто смотрят сквозь призму конца XIX века — и так ее и исполняют. Правда, постоянно проявляется стремление к модернизации интерпретации: например, отказываются от всех исполнительских традиций и полагаются исключительно на нотный текст, играя *только то*, что записано. Делаются и другие «попытки реформ», но главное — вся «история музыки» или вообще все, что играется, от раннего барокко вплоть до постромантизма, трактуется в *едином* стиле, а именно — в стиле, наиболее характерном для музыки конца XIX — начала XX века, музыки Чайковского, Рихарда Штрауса, Стравинского.

Во всем мире предпринимались попытки создать для музыки барокко новый язык, точнее — заново открыть ее старый язык или, еще точнее, — язык, считающийся старым; однако невозможно *знать* наверняка, как тогда было на самом деле, потому что никто не явится из той эпохи, чтобы подтвердить или опровергнуть наши гипотезы. Почему предпринимаются такие попытки именно в отношении барочной музыки? Отличие дикции, основной музыкальной структуры здесь настолько очевидно, что многим музыкантам бросилась в глаза огромная пропасть между самой музыкой и стилем ее интерпретации; если различия между произведениями, возникшими, скажем, в конце XIX века и во времена Баха, так велики, то, естественно, они требуют совершенно разных способов интерпретации. В результате интенсивных попыток решить эту проблему музыканты нашли новый музыкальный язык для эпохи Баха; таким образом был разработан музыкальный словарь, оказавшийся очень убедительным. Конечно, каждое следующее «открытие» возбуждало бесконечные споры и дискуссии, но, по крайней мере, в сфере интерпретации музыки барокко началось движение. Теперь нельзя выдать что угодно за чистую монету; заносчивость и самоуверенность исполнителей, опиравшихся на неверно истолкованную традицию, сменились активными поисками верной интерпретации.

Новые принципы интерпретации, которые ищут и находят для барочной музыки, совершенно неприложимы к музыке венских классиков. Резкий стилистический перелом, четко ощущаемый каждым музыкантом и слушателем, не позволяет не замечать этих отличий. Едва ли кто-то задумается над определением стиля произведения: постоянный посетитель концертов сразу услышит, принадлежит ли вещь к кругу Баха или же Гайдна. Стилистические различия ощущаются даже в произведениях одного времени: еще при жизни Баха в Вене и Мангейме работали композиторы, сочинявшие в новом галантно-чувствительном стиле; при отсутствии специальных музыкально-теоретических знаний этих композиторов легко отнести к эпохе раннего Гайдна. В переходный момент между классицизмом и барокко (оба понятия в данном случае относятся исключительно к музыке) произошел социальный и культурный переворот, в результате которого изменилась сама функция музыки, о чем уже упоминалось. Теперь ее целью стало обращение и к необразованным людям. Пытаясь выявить различия между поздним барокко и классическим произведением, мы замечаем,



Рыцарский зал Мангеймского дворца, 1720–1760. Арх. Иоганн Каспар Хервартель



Лоран де ла Гир. Аллегория музыки, 1649. Нью-Йорк, музей Метрополитен

что в классическом мелодия находится на первом плане. Мелодии должны были быть легкими и приятными, аккомпанемент — по возможности более простым; от слушателя ожидали эмоциональной реакции, специальные знания, необходимые для восприятия барочной музыки, здесь были совсем не нужны. (С чисто музыкальной точки зрения это был период упадка, который окончился с появлением шедевров Гайдна и Моцарта.) Музыка впервые обратилась к слушателю, который ничего не обязан «понимать». С представлениями той эпохи связано и распространенное сегодня отношение к музыке: ее совсем не нужно понимать, если она мне нравится и затрагивает мои чувства, будит переживания, то она уже хороша. Граница, разделяющая барокко и классицизм, — это вместе с тем граница между трудной и легкой для понимания музыкой. Именно легкость восприятия классической музыки привела нас к убеждению, что здесь нечего понимать или знать, и помешала создать для нее соответствующий словарь.

Надо иметь в виду, что классическая музыка поначалу исполнялась и воспринималась людьми, знавшими идиомы барокко и *не* знавшими музыки Шуберта и Брамса. Это означает, что в классической музыке

присутствует очень много барочных элементов, и то, чем она отличалась (с точки зрения современников) от музыки барокко, казалось новым, непривычным и возбуждающим. Сейчас иная ситуация: у нас на слуху Шуберт, Брамс и все, что было написано позже; мы слушаем классическую музыку совсем иначе, чем тогдашние слушатели. То, что для них было новым и волнующим, для нас — старо, тысячу раз повторено, особенно по причине более поздних гармонических и динамических инноваций. Испытав действие этих более поздних «раздражителей», мы утратили спонтанную реакцию на первоначальные «раздражители» классицизма. В области интерпретации путь через романтизм не имеет смысла, потому что таким образом классическая музыка лишается свойственного ей языка и воздействия.

Мы все еще невольно исповедуем романтический взгляд на музыку, не желая признавать, что ее надо *понимать*. Просто мы считаем, что музыка, которую мы не способны сразу оценить, малоинтересна и недостаточно хороша. А если бы мы усвоили словарь, необходимый для понимания классической музыки? Возможно, это не так уж и трудно — достаточно обучиться нескольким простым вещам, чтобы многое услышать по-новому. Тогда смогли бы исключить эффект устарелости, которого, кажется, не избежать, если смотреть на классическую музыку сквозь призму романтизма; смогли бы — беря за точку отсчета понимание музыки в предшествующее время — уже сегодня, двести лет спустя, снова действительно понимать классическую музыку. Такой путь кажется мне наиболее естественным и эффективным и к тому же теперь вполне возможным.

В связи с музыкой периода классицизма вопросы исполнительской практики до сих пор не затрагивались. Считалось, что здесь область интерпретации еще здорова, все происходит правильным образом, не требует переосмысления и может оставаться как прежде. К сожалению — а может, к счастью, — практика последних лет показала, что это не так. Современная интерпретация классической музыки уходит все дальше и дальше от того, что подразумевали «классики», одновременно вызывая растущую неуверенность и глубокую тревогу, ощущение того, что мы на ложным пути. Быть может, старый подход к этой музыке, основанный только на *чувстве* или только на нотном *тексте*, не всегда верен? А отсюда уже недалеко до осознания того, что необходимо открыть новые — или воскресить прежние — способы понимания музыки и ее интерпретации.

В прошлом слушатели совсем по-иному относились к музыкальному переживанию. Они стремились слушать новое, то есть только ту музыку, которой никогда еще не слышали. Композиторы ясно осознавали, что произведение не может многократно исполняться для одной и той же публики. Поскольку произведением интересовались намного больше, чем его исполнением, критики занимались почти исключительно самой вещью и лишь отчасти ее интерпретацией. Такая ситуация диаметрально противоположна нынешней, когда обсуждаются и сравниваются только детали исполнения. *Содержание* произведения, знакомого до последней ноты, не может быть предметом дискуссий.

Раньше произведением интересовались, пока оно было новым, потом его откладывали, и оно превращалось в предмет изучения и анализа для композиторов

Неизвестный художник. Домашний концерт, нач. XVIII в. Копия с картины Виллема Корнелиса Дейстера. Амстердам, Рейксмузеум



последующих веков — никто, даже сам автор, не думал о его исполнении в будущем. Если проследить за тем, как Бетховен, Моцарт или Бах работали с произведениями своих предшественников, то можно заметить, что они изучали их в библиотеках, приобретая композиторскую технику, но никогда не пытались исполнять их в соответствии с намерениями автора. Если кому-то вдруг захотелось бы исполнить такое произведение, он должен был радикально его модернизировать. Например, так поступил Моцарт с музыкой Генделя: идя навстречу пожеланиям фанатичного почитателя музыкальной истории Готфрида ван Свитена, он перелицевал музыку на чисто моцартовский манер. Представим себе фразу: «Любопытно было бы послушать, как сегодня прозвучит Брамс. Пусть Штокхаузен подготовит партитуру какого-нибудь произведения, чтобы ее можно было исполнить и представить совре-

менной публике, потому что партитура, записанная Брамсом сто лет назад, сейчас явно не звучит». Такой подход более или менее соответствовал бы отношению тогдашней публики к старинной музыке. Взгляните на концертные программы конца XVIII и XIX века. Каждая премьера, каждое первое исполнение вплоть до эпохи Чайковского, Брукнера и Штрауса становились большим событием; музыкальный мир того времени волновала актуальная музыка, а не воспроизведение старых сочинений. Правда, иногда в программах появлялась старинная музыка (в XVIII столетии так называли произведения более чем пятилетней давности), но ядром музыкальной жизни до конца XIX века оставалась современная музыка.

Отношение к музыке прошлого в XIX веке хорошо иллюстрирует следующий эпизод. Знаменитый скрипач Иоахим, приятель Брамса и Шумана, нашел в библиотеке Концертную симфонию для скрипки и альта Моцарта; в письме Кларе Шуман он сообщал, что обнаружил музыкальный шедевр, который, естественно, уже нельзя исполнить публично, но она, как ценитель, вероятно, получит большое удовольствие от чтения с листа, и, возможно, когда-то удастся проиграть это вместе. В XIX веке все чаще исполнялась музыка Бетховена и Моцарта, а также порой явно неадекватные обработки композиций Баха и Генделя; однако они составляли незначительную часть концертного репертуара. Преимущество было за новой, современной музыкой!

Публичное исполнение Мендельсоном в 1829 году баховских «Страстей по Матфею» освободило старинную музыку от антикварной пыли. Движимый подлинно романтической любовью к старине, Мендельсон совершенно неожиданно обнаружил в далеком прошлом музыку, полную чувств. Мысль о том, чтобы не просто причислить ее к интересным учебным экспонатам, но и заново исполнить, могла родиться только в эпоху романтизма; мендельсоновское исполнение «Страстей по Матфею» современники оценили как музыкальную сенсацию, как исключительное, неповторимое событие. *Ни один* из них никогда раньше не слышал этого произведения; в рецензиях подчеркивали его необыкновенность и драматический характер музыки.

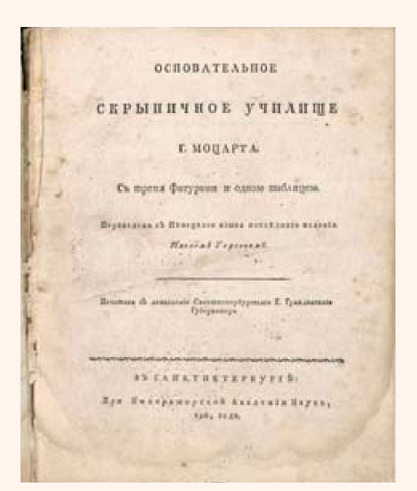
Мы уже выяснили, что к пониманию классической музыки следует двигаться со стороны предшествующей эпохи, основываясь на старинном барочном музыкальном языке. К важнейшим художественным средствам, унаследованным классицизмом от барокко, относятся



Фридрих Вильгельм Шадов. Портрет Феликса Мендельсона, 1834. Берлин, Государственная библиотека

разные типы форшлагов — долгие и короткие, акцентированные и неакцентированные. Долгий форшлаг действует как помощь гармонии, неакцентированный короткий выполняет ритмическую функцию. Все они записываются маленькими нотами перед «главной нотой», а музыкант на основе контекста должен сам решить, какой из них здесь следует применить. Вообще форшлаг должен быть долгим, если стоит перед консонансом, — тогда он диссонирует, вызывая приятное томление, которое разрядится на главной ноте консонанса, сменив щемящее чувство радостным настроением. В старинном словаре барочной музыки в значительной мере уже закодирована интерпретация: в те времена музыканту было понятно, что сам диссонанс надо сыграть громко, а его разрешение — тихо. (Достаточно сыграть так всего пару раз, чтобы в этом убедиться.) Эту старинную манеру исполнения форшлагов унаследовала послебаховская генерация музыкантов. Даже Леопольд Моцарт в своей «Скрипичной школе», опубликованной в 1756 году, но во многом связанной уже с новой эпохой, пишет, что форшлаги существуют для того, чтобы сделать интереснее и украсить диссонансами песню или мелодию. Он утверждает, что ни один крестьянин не станет петь народной песенки без форшлагов, и приводит пример мелодии с форшлагами, «которую спел бы любой крестьянин». Я показывал ее нескольким образованным профессиональным музыкантам, родом отнюдь не из деревни, — и ни один не прибавил к мелодии форшлагов. Отсюда можно сделать вывод, что крестьяне во времена Моцарта были более музыкальны, чем нынешние музыканты. (Или же что ранее очевидное теперь не обязательно является таковым.)

Форшлаги были унаследованы новым стилем, но их значение и нотация неоднократно менялись. Одна из причин записи форшлагов в виде дополнительных маленьких нот — стремление «правильно» записывать диссонансы, так как запись нотами нормальной величины была бы в некоторых случаях ошибкой; поэтому их записывали как форшлаги. Постепенно правила музыкальной орфографии становились более гибкими, и все чаще то, что должно было звучать, записывали нормальными нотами. Такие форшлаги уже невозможно *увидеть*, но можно почувствовать.


ОСНОВАТЕЛЬНОЕ

СКРЫПИЧНОЕ УЧИЛИЩЕ

Л. МОЦАРТА.
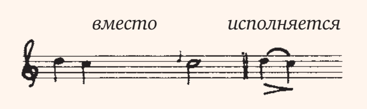
Съ тремя фигурами и одною таблицею.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ:

При Императорской Академіи Наукъ,

1804 году.

Титульный лист первого русского издания трактата Леопольда Моцарта, 1804. Москва, Российский Национальный музей музыки



Старинные правила исполнения должны касаться и форшлагов, записанных большими нотами; при этом чрезвычайно важно уметь их распознавать. Тут мы часто допускаем ошибки, не отличая записанные таким образом форшлаги от «нормальных» нот.

В трактатах XVIII века, описывающих форшлаги, упоминается о трудностях их правильного исполнения — особенно тогда, когда они помещены не в виде маленьких нот перед главной нотой, а записаны как ноты нормальной величины; нераспознанный форшлаг может быть по ошибке предварен еще одним форшлагом. (И в наши дни у неопытных музыкантов такое случается довольно часто.) Леопольд Моцарт считал, что так поступают только «безголовые музыканты». Неразличение форшлагов вызывает, как в цепной реакции, дальнейшие ошибки интерпретации. Трудно представить, насколько по-разному звучит одно и то же классическое произведение, когда все форшлаги распознаны и правильно исполнены — или когда допущены ошибки. Характер произведения может полностью измениться.

Важнейшее правило исполнения форшлагов гласит: форшлаг нельзя отделять от главной ноты. Это вполне естественно. Речь идет о диссонансе, который не может быть отделен от своего разрешения — напряжение неотъемлемо от спада. Из-за предельной очевидности этого принципа довольно часто лига, связывающая форшлаг с разрешением, просто не записывалась. Композитор надеялся, что исполнитель их залигует и без дополнительных указаний. Теперь он уже не мог бы на это рассчитывать, поскольку мы привыкли играть *ноты*, а не музыку, которую они выражают. Неиспорченному доктринами музыканту никогда не придет в голову отделить разрешение от диссонанса. Тем не менее если учитель постоянно говорит ученику: «Здесь композитор не поставил лиги, поэтому звуки нельзя лиговать», то в конце концов ученик просто перестанет слышать эти звуки слигованными и начнет их разделять вопреки собственному музыкальному чувству. Дело зашло уже настолько далеко, что сейчас редко можно услышать симфонию Моцарта, в которой лиги исполнялись бы надлежащим образом. Почти никогда не услышишь, как разрешения возникают из диссонансов; в целом заметна тенденция к акцентированию разрешений, часто с них даже начинают новую фразу.

Музыка может утратить смысл точно так же, как и речь, если, например, в каком-то предложении пере-

ставить запятую на два слова влево, а точку — на два слова вправо. Когда мы попробуем прочесть такой текст, он окажется абсолютной бессмыслицей. Трактовка форшлагов, на мой взгляд, это одно из важнейших звеньев, соединяющих исполнительскую практику барочной и классической музыки. В позднеромантической музыке исполнитель должен играть только то, что записано в нотах. Но если подобным образом подойти к симфонии Моцарта, где не записаны элементарные вещи, очевидные для тогдашних музыкантов, то в результате получится бессвязный лепет.

Эваристо Баскенис. Левая створка триптиха Альярди, 1665–1670. Частная коллекция



Еще одно важное средство выразительности, воспринятое классической музыкой от барокко, — репетиции звука, которые в строгом стиле, как известно, запрещались. До XVII века они появлялись в музыке только при ономатопее (звукоподражании) и дроблении ноты на составляющие. Репетиции — изобретение Монтеверди; в «Сражении Танкреда и Клоринды» для передачи аффекта неистовой злобы он впервые сознательно раздробил целую ноту на шестнадцатые и использовал это как выразительное средство. С того времени репетиции употребляются только при определенных аффектах, чаще всего приближенных к первичной мысли Монтеверди, — аффектах, связанных с эмоциональным подъемом. Во многих классических симфониях используется стереотипное движение восьмушек в басу и в аккомпанементе, передающее сильное возбуждение и напряжение (которое теперь редко так воспринимается, поскольку для нас это простые повторения звуков или аккордов, лишенные смысла). Сейчас, исполняя классическую музыку, целые страни-

цы восьмушек или шестнадцатых играют как обычные восьмушки и шестнадцатые, а не как выразительные репетиции звуков, требующие определенного напряжения и возбуждения и от исполнителя, и от слушателя. Конечно, это должно сказываться на интерпретации. В барокко подобные повторения звуков часто встречаются в стиле concitato, где изобретение Монтеверди применяется и развивается в recitativo accompagnato[*].

С начала XVII века, помимо описанных, существовал еще один очень утонченный способ повторения звуков, приближенный к vibrato. В итальянских органах уже в XVI веке получали звук с ритмическим колебанием, встраивая регистр, состоящий из двух труб одной высоты звука, настроенных не в резонанс. По аналогии с вибрирующим голосом певца этот регистр был назван voce umana[**]. В музыке для смычковых инструментов такое звучание использовалось с XVII века под названием *tremolo*[***] или *tremolando* и записывалось так: . Этот прием многократно и подробно описан как смычковое *vibrato*, в котором звук благодаря пульсирующему нажатию волнообразно усиливается и ослабевает, но никогда не прерывается. В духовых инструментах такой же эффект, называемый *frémissement*[****], исполняется как своего рода ритмическое *vibrato* — без применения языка, только при помощи дыхания с использованием диафрагмы. Этот эффект, вызывающий сильное впечатление, нашел применение преимущественно в тихих фрагментах аккомпанирующих голосов и почти всегда выражает скорбь, страдание, боль. Как и у большинства музыкальных средств выразительности, здесь существует бесконечное количество возможных вариантов: от почти неслышного вибрирования вплоть до staccato. Некоторые композиторы старались описать это с помощью дифференцированной нотации. Смычковое *vibrato* и *frémissement* применялись почти два столетия едва ли не всеми композиторами. Сейчас они вообще не распознаются: их нотация интерпретируется ошибочно, как указание, касающееся способа применения смычка. При этом забывают, что в XVII и XVIII столетиях не существовало никаких обозначений скрипичных штрихов, но каждый знак выражал стремление композитора обозначить артикуляцию или произношение.

---

[*] Аккомпанированный речитатив (*итал.*).

[**] Человеческий голос (*итал.*).

[***] *Букв.* дрожащий (*итал.*).

[****] Дрожь, трепет (*франц.*).

Появление и развитие языка звуков

В начале XVII века, приблизительно в середине жизни Монтеверди, западная музыка пережила совершенно радикальный переворот, подобного которому еще не бывало и который не мог бы произойти потом. К тому моменту музыка была прежде всего музыкальной поэзией: сочинялись песни, мотеты и мадригалы светской и религиозной тематики, и настроение стихов служило основой музыкального высказывания. Задача состояла в том, чтобы передать слушателю не текст как звучащее слово, а скорее, общее впечатление; композитор черпал вдохновение в атмосфере стихов. Например, любовное стихотворение, передающее речь влюбленного, принимало вид многоголосного мадригала настолько изысканной формы, что сам влюбленный превращался в абсолютно абстрактную фигуру. О реалистическом изображении или диалоге не было и речи; текст в конце концов становился едва внятным — из-за имитационного вступления отдельных голосов одновременно пелись разные слова. Такие же многоголосные композиции, но без текста, составляли богатый репертуар инструментальной музыки; просто они приспосабливались музыкантами для игры на разных инструментах. Такого рода инструментальная и вокальная музыка служила общепринятой основой репертуара и всей музыкальной жизни. Ситуация была замкнутой, без видимых возможностей дальнейшего развития, и так могло бы продолжаться веками.

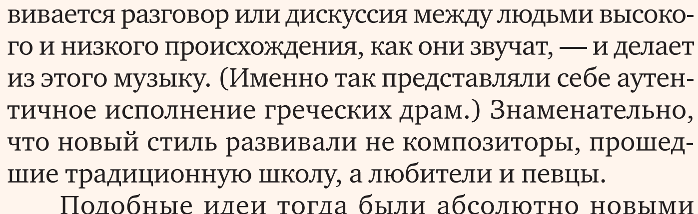
Карло Сарачени. Святая Цецилия и ангел, 1610. Рим, Палаццо Барберини



Вдруг, как будто ниоткуда, явилась идея — основой музыки сделать слово, диалог. Такая музыка должна носить драматический характер, поскольку сам по себе диалог — драматическое явление, состоящее из утверждения, доказательства, вопроса, возражения, конфликта. Источником идеи, что вполне закономерно для той эпохи, была Античность. Глубокая увлеченность итальянских интеллектуалов древностью натолкнула их на мысль, что в греческой драме не разговаривали, а пели. В кругах почита-

телей Античности делались попытки оживить древние трагедии, полностью сохраняя их первоначальный вид. Наиболее известной группой была Флорентийская камерата, сплотившаяся вокруг графа Барди и маркиза Корси; ведущую роль здесь играли Каччини, Пери и Галилей (отец астронома). Первые оперы Пери и Каччини, несмотря на действительно замечательные либретто, с музыкальной точки зрения были откровенно слабыми. Однако замыслы, лежавшие в их основе, привели к возникновению абсолютно новой музыки — Nuove Musiche (так называлась полемически-программная работа Каччини) — музыки барочной, музыки говорящей.

Сведения о Каччини в большинстве энциклопедий, к сожалению, очень далеки от того, что пишет он сам. Сейчас его считают мастером орнаментированного барочного пения. Но если ближе познакомиться с его научными трудами, которые значительно интереснее, чем все написанное о нем, то можно заметить, что он, определяя новые средства выразительности, важнейшим из них считал сценическую экспрессию. Колоратуры и всякого рода украшения рекомендуются *только* там, где они подчеркивают экспрессию слова или позволяют певцу скрыть недостатки сценического мастерства («...пассажи были изобретены не потому, что они *необходимы*, а... чтобы щекотать слух невежд, не понимающих, что это значит — петь с чувством»). Существенной новизной этих преобразований было то, что текст, нередко в форме диалога, обрабатывался сугубо одноголосно, с сохранением ритма и мелодики речи. Для того чтобы передать слово наиболее выразительно и понятно, музыка должна была полностью отойти на второй план, ее задачей стало создание дискретного гармонического фона. Все то, что до сих пор считалось собственно музыкальным, теперь было отброшено как отвлекающие элементы, и лишь в местах с особенно интенсивной экспрессией содержание слов подчеркивалось при помощи неожиданных гармоний. В этой новой форме почти не было повторений слов, в противоположность мадригалу, где отдельные слова и их группы часто повторялись. В нормальном диалоге слова повторяют, только если предполагается, что партнер их не понял, или же когда стремятся придать им особый вес: так действовали и в новой музыке, которую называли монодией. Галилей, единомышленник Каччини, подробно объясняет, что должен делать композитор: пусть прислушивается, как общаются люди разных слоев общества в разных жизненных ситуациях, как раз-



вивается разговор или дискуссия между людьми высокого и низкого происхождения, как они звучат, — и делает из этого музыку. (Именно так представляли себе аутентичное исполнение греческих драм.) Знаменательно, что новый стиль развивали не композиторы, прошедшие традиционную школу, а любители и певцы.



Томмазо Помбьоли. Концерт, перв. треть XVII в. Частная коллекция

Подобные идеи тогда были абсолютно новыми и, безусловно, шокировали. Чтобы понять *насколько*, попробуем перенестись в те времена: представим, что нам около тридцати лет и мы смолоду не слышали ничего, кроме замечательных мадригалов Маренцио, молодого Монтеверди и нидерландских композиторов — многоголосной, сложной, эзотерической музыки. Вдруг появляется некто и заявляет, что настоящая музыка — это то, как люди *говорят* между собой. Безусловно, такое было возможно только в Италии, где язык действительно звучит мелодраматично: чтобы понять, что имели в виду Каччини и Галилей, достаточно послушать людей на рынке любого итальянского города или защитную речь адвоката перед судом, — стоит добавить только пару аккордов на лютне или клавесине, и *речитатив* готов. Для влюбленных в музыку людей, которых монодия вырвала из их мира мадригалов, это было, как уже упоминалось, шоком, и куда более сильным, чем тот, который в начале XX столетия вызвала атональная музыка.

Каччини утверждал: контрапункт — это дело рук дьявола, вредящее понятности. Аккомпанемент должен быть настолько простым, чтобы к нему не прислушиваться, диссонансы могут размещаться только на определенных словах, чтобы подчеркнуть их значение. Все, что пишет Каччини в своем трактате «Nuove Musiche» о языке, мелодии и аккомпанементе, имело решающее значение для развития оперы, речитативов, а также сонаты. Каччини выделяет три типа декламационного пения: recitar cantando, cantar recitando и cantare — то есть напевный разговор, разговорное пение и пение. Первый тип соответствует обычному речитативу, ближе к речи, чем пению, и звучит очень естественно. В случае cantar recitando — пения разговорного или, скорее, декламационного — пение выступает кое-где на передний план; это более или менее соответствует тому, что называется recitativo accompagnato. Cantare означает пение и соответствует арии.

Необходимо помнить, что все это было абсолютно новым и неожиданным, как бы внезапно возникшим из небытия. В музыкальном искусстве чрезвычайно редко случается так, чтобы новое появлялось не путем раз-
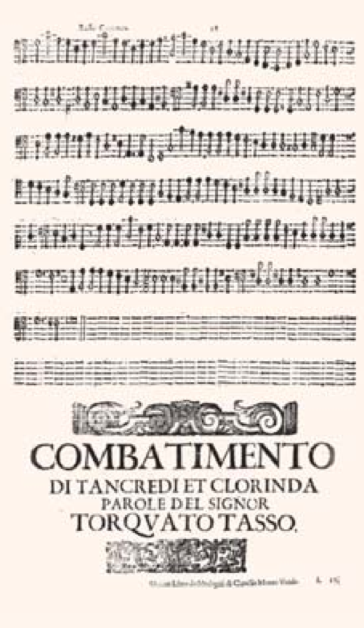
вития из уже существующего, и мне кажется примечательным, что новое здесь возникло из стремления верно воссоздать что-то старое, то есть древнегреческую музыку. Это стало предпосылкой музыкальной эволюции двух последующих столетий, основанием того, что я назвал бы «говорящей музыкой».

Необычная идея декламационного пения стала действительно важной для музыки и музыкантов лишь тогда, когда привлекла внимание гения. Монтеверди был виднейшим композитором мадригалов своей эпохи; он овладел искусством контрапункта со всеми его тонкостями задолго до появления нового типа музыки. Когда он со своим огромным мастерством композитора вступил на примитивную стезю музыкальной декламации, то совершил там настоящую революцию. Конечно, он не мог полностью принять учение и догматы круга Каччини. Как истинный музыкант, он был не в силах согласиться с тем, что контрапункт — это дьявольская выдумка, а музыка не должна быть интересной, чтобы не отвлекать внимание от текста. Монтеверди постоянно искал средства выразительности; перенимая новые идеи, он не трактовал их догматически. Впервые обратившись к оперному жанру около 1605 года, Монтеверди принялся систематически работать над созданием собственного музыкально-драматического языка. В 1607 году он написал оперу «Орфей», год спустя — «Ариадну», из которой, к сожалению, сохранилось только известное Lamento. С того времени каждое короткое, одно- или двухголосное произведение, каждый написанный им дуэт или терцет является своего рода экспериментом — маленькой оперной сценой, мини-оперой. Так постепенно он приходит к своим большим оперным произведениям. Насколько осознанным было это движение, нам позволяет предположить сама личность Монтеверди, который был высокообразованным человеком, дружил с Тассо, изучал классических и современных философов, точно знал, что и зачем он делает; он очень тщательно искал музыкальное выражение для каждого аффекта, каждого человеческого чувства, каждого слова и каждой языковой формулы.



Бернардо Строцци. Портрет Клаудио Монтеверди, ок. 1640. Венеция, Галерея Академии

Известный пример его систематических поисков — написанная в 1624 году сцена «Сражение Танкреда и Клоринды». Монтеверди старательно выбирал текст, позволяющий ему выразить аффект неистового гнева. Он рассказывает об этом так: «...в произведениях композиторов прошлых времен я не мог отыскать ни одного примера возбужденного состояния духа... однако, зная, что противоречия наиболее потрясают нашу душу,



Страница из первого издания «Мадригалов» Монтеверди, 1638. Болонья, Международный музей музыки

каковую цель и должно преследовать хорошей музыке... я употребил все усилия, неутомимо отыскивая форму для возбужденного духа. [...] В описании поединка между Танкредом и Клориндой я обнаружил противоположности, которые показались мне подходящими для выражения в музыке: борьбу, мольбу и смерть».

Здесь я, как музыкант, должен задать себе несколько вопросов. Верно ли это? Так ли обстоит дело? Действительно ли в музыке до 1623 года не было средств, чтобы выразить высочайшее возбуждение, или они вовсе тогда не требовались? Но все нужное, безусловно, существовало. И действительно: в лирическом искусстве мадригала не было ни взрывов гнева, ни крайней взволнованности — как в положительном, так и в отрицательном смысле. Очевидно, за ненадобностью. Вместе с тем в драматическом искусстве без них *абсолютно* нельзя обойтись. Монтеверди обратился к Платону и нашел там репетиции звуков. Он пишет: «Тогда я занялся быстрыми темпами, возникающими в возбужденном воинственном настроении, в чем согласно уверяют первейшие философы... затем я получил искомый эффект, разбив целую ноту на шестнадцатые, сыгранные одна за другой, и прибавил к тому текст, выражающий гнев».

Найденную возможность выражения аффекта сильнейшего волнения Монтеверди называет stile concitato. С того времени повторение звуков используется как выразительное средство, а concitato становится распространенным приемом. В XVII и XVIII столетиях это наименование, как и его музыкальное соответствие, применялось именно в том значении, которое придал ему Монтеверди. Репетиции такого же типа встречаются у Генделя и даже у Моцарта. Монтеверди пишет, что сначала музыканты уклонялись от шестнадцатикратной игры одного звука в одном такте. Они были поражены: от них требовали исполнить нечто совершенно музыкально неуместное, тем более что репетиции звуков в строгом письме запрещались. Монтеверди пришлось объяснить музыкантам, что повторяющиеся звуки здесь имеют «внемузыкальное», драматически-экспрессивное значение.

Благодаря concitato в музыку проникает нечто, чего еще не было: чисто драматический элемент, связанный с движениями тела. Итак, мы подходим к важному аспекту музыкальной драмы. В драме невозможно представить диалог и развитие обстоятельств без действия: мимика, жест и движение всего тела нераздельны. Актер не может исполнить роль без определенных

телодвижений. Заново открытый Монтеверди драматический язык звуков не только проясняет и усиливает экспрессию слова, но имеет и пластическое измерение. Так Монтеверди стал первым великим музыкальным драматургом, который использовал жест как сценический элемент, определяя во многом контуры постановки. По моему мнению, музыкальная драма начинает существовать лишь тогда, когда содержит все перечисленные компоненты, включая сценическое движение.

В текстах опер и мадригалов присутствуют определенные, постоянно повторяющиеся условные слова, с которыми связаны соответствующие им музыкальные фигуры. Каталог музыкальных фигур складывался постепенно, сначала трудами Каччини и его друзей, затем благодаря Монтеверди, достигшему вершин совершенства. Монтеверди продвинулся так далеко, что при помощи разных фигур умел придать одному слову разнообразное произношение таким образом, чтобы оно каждый раз приобретало иное значение, соответствующее контексту. Так интерпретация слов определялась самим композитором. С подобной ситуацией мы сталкиваемся разве что у Моцарта, а потом у Верди.

Орацио Джентилески. Лютнистка, 1612–1620. Вашингтон, Национальная галерея

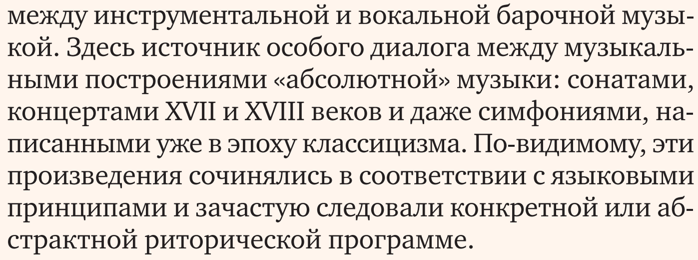


Произведения, написанные первым поколением оперных композиторов, стали основой для обширного каталога фигур определенного значения, известных каждому просвещенному слушателю. Со временем пришли к обратной логике: отдельные музыкальные фигуры могли использоваться самостоятельно, без текста — слушатель помнил их первичное значение и воспринимал как конкретные слова. Это перенесение изначально вокального словаря в инструментальную музыку имеет огромное значение для понимания и интерпретации барочной музыки, произрастающей из древнейших проявлений декламационного пения, которое Монтеверди возвел в ранг высокого искусства.

Таким образом становится понятной родственная связь

Якоб ван Ло. Концерт, 1650–1655. Санкт-Петербург, Эрмитаж





между инструментальной и вокальной барочной музыкой. Здесь источник особого диалога между музыкальными построениями «абсолютной» музыки: сонатами, концертами XVII и XVIII веков и даже симфониями, написанными уже в эпоху классицизма. По-видимому, эти произведения сочинялись в соответствии с языковыми принципами и зачастую следовали конкретной или абстрактной риторической программе.



Мартин де Вос. Астрономия, Музыка, Риторика и Грамматика, 1590. Частная коллекция. Фрагмент картины «Семь свободных искусств»

Постепенно репертуар фигур, использовавшихся в монодии и речитативе, стал настолько автономным, что в XVIII веке воспринимался уже как каталог фигур инструментальной музыки. Бах вновь перенес эти фигуры в область вокальной музыки. (Может быть, поэтому многие певцы считают музыку Баха сложной для пения, так как она написана как бы слишком «инструментально».) Если внимательнее присмотреться к отдельным фигурам у Баха, то легко заметить их риторическое происхождение, то есть здесь идет речь о дальнейшем развитии и обособлении от фигур, сложившихся в монодии и декламационном пении. У Баха риторический компонент присутствует исключительно отчетливо: он сознательно опирался на учение Квинтилиана и писал свои произведения, настолько точно сле-

дуя его принципам, что их можно узнать в баховских композициях. При этом Бах использовал — спустя сто лет после Монтеверди — предельно усовершенствованный словарь языка звуков, перенесенный из итальянского языка в немецкий. Это перенесение было связано со значительным обострением акцентов. (Представители романских народов в то время неизменно находили звучание немецкого языка слишком твердым и «лающим», с чрезвычайно четкими акцентами.) Особенно поражает то, что Баху удалось объединить весь арсенал контрапунктических средств с принципами риторики.

Открытие монодии едва не привело к первой музыкальной «чистке», которая могла бы стать причиной уничтожения музыки как таковой, если бы в соответствии с догматами флорентийцев мадригал и контрапункт были категорически отвергнуты — а именно к этому шло дело в начале XVII века. Безусловно, так не могло продолжаться, и даже сам Монтеверди после знакомства с новым стилем монодии не отрекся от сочинения многоголосных мадригалов. Это стало источником необычайной стилистической разнородности, присутствующей у него даже в рамках больших композиций. В обеих его поздних операх три техники — напевный разговор, разговорное пение и пение как таковое — на самом деле четко разделены, но в пении он иногда вновь использует контрапунктические элементы старинного искусства мадригала.

У Баха искусство контрапункта, так называемая prima pratica* (в отличие от новейшей драматической монодии, названной seconda pratica**), приобрело такое значение, что имитационный и фугированный стиль оказался воспринят и в светской вокальной музыке. Так снова появляются произведения, в которых, как в нидерландской и итальянской музыке до XVII века, тексты не поются одновременно, а переплетаются друг с другом, но с соответствующими фигурами для каждого голоса. Музыкальный язык и музыкальная драматургия теперь использовались иначе: сложный мир контрапункта стал дополнительным средством выразительности полифонического стиля, применявшимся риторически и драматически.

Следующий этап эволюции связан с Моцартом. Как и Монтеверди, он в полной мере обладал необходимыми знаниями и умением использовать все средства контрапункта, разработанные в период барокко. После Баха началось движение от сложной музыки

* Первая практика (*итал.*).
** Вторая практика (*итал.*).





Театральные костюмы, ок. 1740. Чески Крумлов, Замковый театр

позднего барокко, понятной только ограниченному кругу посвященных, в сторону новой, «естественной» музыки, которая должна была стать настолько простой, чтобы ее мог понимать каждый человек, даже не слышавший музыки никогда в жизни. Моцарт решительно отверг концепции, лежавшие в основе послебаховской «чувствительной» музыки. Слушателя, который признал вещь прекрасной, ничего в ней не понимая, он презрительно назвал Папагено, подчеркнув, что сам пишет только для знатоков. Моцарт придавал огромное значение тому, насколько он понятен «настоящим знатокам», и предполагал, что его слушатели разбираются в музыке и достаточно образованны. Его не раз охватывала ярость оттого, что в то время несведущие люди все чаще осмеливались высказывать суждения о музыке. В декабре 1780-го, в период работы над «Идоменеем», отец предостерегал Моцарта от обращения исключительно к знатокам: «...советую тебе, чтобы в своей работе ты думал не только лишь о музыкальной публике, но и о немузыкальной... не забывай про так называемое popolare*, щекочущее даже длинные (ослиные) уши».

Хотя Моцарт имел в своем распоряжении весь арсенал выразительных средств позднего барокко, для реализации задуманной музыкальной драмы он не мог воспользоваться схемой итальянской opera seria**, принявшей к тому времени несколько застывшую форму. Поэтому он позаимствовал некоторые элементы французской оперы, где чисто музыкальная субстанция всегда подчинена языку (там практически не было арий), таким образом, сам того не подозревая, Моцарт в какой-то мере вернулся к истокам музыкальной драмы. Зависимость от текста во французской опере XVIII века выражена гораздо отчетливее, чем в итальянской, где внимание концентрировалось на огромных схематических ариях. В каждой опере появлялись ария мести, ария зависти, ария любви и ария «все снова хорошо» в финале; эти арии были, в сущности, взаимозаменяемы, что довольно часто практиковалось. Вместе с тем во французской опере сохранялись еще старые формы: речитатив, ариозо и маленькая ария, поэтому именно она, а не итальянская opera seria легла в основу драматургической реформы. Теоретические основы этой реформы наиболее ясно выразил Глюк, однако на практике только Моцарт придал музыкальной драме ощутимую весомость.

* Популярное, народное (*итал.*).

** Серьезная опера (*итал.*).

У Моцарта мы обнаруживаем те же принципы, что и у Монтеверди. Здесь речь идет не о поэзии, положенной на музыку, а о драме, диалоге, отдельном слове, конфликте и его разрешении. Парадоксальным образом у Моцарта подобное происходит не только в опере, но и в инструментальной музыке, которая всегда драматична. У следующего поколения композиторов этот драматический, «говорящий» элемент постепенно уходит из музыки. Причины этого явления, как уже отмечалось, надо искать во Французской революции и ее культурных последствиях, которые поставили музыку на службу социально-политическим идеям. Слушатель, одурманенный лавиной звуков, перестал быть партнером в диалоге и превратился в потребителя.



Карл Шютц. Старое здание Бургтеатра в Вене, 1783. Вена, Музей театра

На мой взгляд, именно здесь кроется причина нашего абсолютного непонимания той музыки, которая была создана *до* Французской революции. Я считаю, что музыку Моцарта мы понимаем так же мало, как и музыку Монтеверди, когда сводим ее только к категории прекрасного — а обычно так и происходит. Мы обращаемся к Моцарту, чтобы наслаждаться, очаровываться прекрасным. Читая описания особенно «прекрасных» интерпретаций Моцарта, мы постоянно наталкиваемся на «моцартовскую радость», эта формулировка стала стереотипной. Но если вглядеться пристальнее, изучить произведения, к которым относится такая формулировка, то мы будем вынуждены задаться вопросом: почему же «моцартовская радость»? Современники описывали музыку Моцарта как полную контрастов, пронзительную, волнующую, ошеломляющую — такие эпитеты использовали критики той эпохи. Как же удалось редуцировать моцартовскую музыку до одной только «радости» и эстетического наслаждения? Однажды, прочитав рецензию на подобное «радостное» исполнение, я предложил студентам поработать над моцартовской скрипичной сонатой, построенной на основе французской песни. Сначала ее играли очень красиво, скрипачка, можно сказать, передавала всю «моцартовскую радость». Потом, поработав над этой сонатой, мы почувствовали, как она «проникает под кожу». В ней была не только радость, но и вся гамма человеческих чувств — от сча-



Афиша первого представления «Женитьбы Фигаро», 1786. Вена, Музей театра

стья до грусти и страдания. Впрочем, временами я сомневаюсь, следует ли направлять студентов по такому пути? Если люди, придя на концерт, чтобы наслаждаться «моцартовской радостью», вместо этого получат, предположим, моцартовскую правду, может оказаться, что она мешает и вовсе не нужна слушателям. В основном мы стремимся слушать и переживать что-то конкретное, потому что утратили свойственную былому слушателю заинтересованность, и, возможно, не хотим уже слышать того, о чем говорит нам музыка. Не сводится ли наша музыкальная культура к тому, что после наполненного работой и конфликтами дня мы находим в музыке немного красоты и покоя? Разве музыка больше ничего не может нам предложить?

Таковы рамки, в которых развивалась «говорящая» музыка, драматическая звуковая речь. В самом начале, у Монтеверди, она заменила собой целый мир искусства мадригала. А в конце, после Моцарта, в значительной мере была уже сама вытеснена плоской музыкальной звукописью романтизма и постромантизма. Диалогическая, «говорящая» музыка — это не только красота звучания: она полна страсти, эмоциональных, зачастую жестоких конфликтов, которые, впрочем, почти всегда разрешаются. Монтеверди как-то сказал, защищаясь от упреков в том, что его музыка нарушает правила эстетики и недостаточно «прекрасна»: «Пусть все ценители музыки заново осмыслят правила гармонии и поверят мне, что современный композитор должен следовать *только истине*».



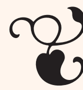
Антуан Вестье. Виолончелист, 1788.
Феникс, Художественный музей



III
Европейская барочная музыка — Моцарт



Программная музыка — Ор. 8 Вивальди



О проблеме «абсолютной» музыки, в отличие от музыки программной, написано много. Большинство концертов периода барокко, даже если у них есть программные названия, причисляются к «абсолютной» музыке, потому что они сочинены в соответствии с чисто музыкальными принципами и могут быть поняты и без знания программы. Мне кажется, что тут возникла терминологическая путаница, истоки которой заключаются в постберлиозовской трактовке программной музыки. В музыке барокко совсем другие критерии, «абсолютная» музыка здесь не отделена от программной, да едва ли и существует барочная музыка без программы, если, конечно, можно назвать программой изображенные средствами риторики драматические события с неопределенным исходом или вовсе без конкретного содержания.

В рамках определенных эпох и стилей сочетание слов и музыки направлено на усиление выразительности слова при помощи соответствующих мелодических построений; музыкально отображаются даже жесты и движения тела. Важнейшим импульсом для музыки периода барокко стало развитие или, можно сказать, изобретение оперы. Драматическая монодия, введенная в начале XVII века, задумывалась как напевная декламация текста, причем *единственной* задачей музыки было усиление выразительности речи. Чисто музыкальную экспрессию отвергли, чтобы не отвлекать внимание от самого главного — текста. Вскоре сформировался целый каталог музыкальных фигур. Пение должно было следовать естественному интонационному рисунку и ритму языка в соответствии с вы-



Пьер Леоне Гецци. Карикатурный портрет Антонио Вивальди. Подпись под рисунком: «Рыжий священник, композитор, поставивший оперу в Капранике в 1723 году».



Неизвестный художник. Предполагаемый портрет Антонио Вивальди, 1723. Болонья, Международный музей музыки

ражаемым аффектом. С определенными аффектами и группами слов постоянно связывались сходные мелодические и ритмические фигуры. Затем они совершенно сознательно использовались уже как композиционные элементы, которые в соединении с текстом, а вскоре и без текста должны были вызывать ассоциации, соответствующие содержанию слов или фраз. Ко времени Вивальди этот процесс продолжался уже около ста лет и в отдельных жанрах даже угас. Фигуры в вокальной музыке, первоначально возникшие из естественного декламационного пения, эволюционировали таким образом, что понимание текста стало почти невозможным и даже необязательным — при условии, что слушатель понимал язык музыкальных фигур. Особенно в Италии, на родине барокко, где музыканты, как прирожденные люди театра, овладели языком звуков легко и естественно, фигуры, пришедшие из вокальной музыки, уже в первой половине XVII века стали использоваться и в чисто инструментальной музыке, превратив ее в абстрактную, драматическую звуковую речь. Барочная инструментальная музыка преимущественно театральна: она показывает явления природы, душевные состояния и чувства, сталкивая их в риторических конфликтах. Нередко конфликт переносится в драматическую плоскость, когда с помощью барочного языка звуков представляется абстрактное или конкретное событие, итог которого становится понятным лишь в конце музыкально-драматического действия.

Вивальди занимался всеми видами театральной инструментальной музыки. Как итальянец и оперный композитор, он также обладал богатым запасом чисто инструментальных музыкальных фигур. Понятия «абсолютной» и «программной» музыки в его случае представляются неадекватными предмету. Музыка Вивальди говорит, рисует, выражает чувства, изображает события и конфликты — и все это не последовательно, а одновременно и в переплетении, как того требовал итальянский темперамент в театральных представлениях эпохи барокко. Однако слушателям Вивальди этот язык был знаком, и внятны его темперамент, словарь и метафоры. Непосредственное воздействие музыки Вивальди было, вероятно, очень сильным. Нам приходится несопоставимо трудней: остается ограничиваться теми компонентами, которые ясны, или попробовать услышать эту музыку заново, просто следя за развитием диалога, чтобы в конце концов начать понимать.

Большинство своих концертов Вивальди написал для собственного коллектива — известного оркестра

девушек из Оспедале делла Пьета в Венеции. В этом учреждении, одном из венецианских приютов для подкидышей и сирот, Вивальди служил с 1704 года учителем скрипичной игры, а с 1716-го — *Maestro de' concerti**. Способные воспитанницы получали в том числе музыкальное образование. Каждое воскресенье и в праздничные дни хор и оркестр приюта проводили концерты, ставшие одной из городских достопримечательностей. Выступления девушек восхищали путешественников. В 1698 году Петр Толстой сообщал: «В Венецы есть монастыри девические, в которых девицы... играют на органех и на розных инструментах и спевают на хорах таково изрядно, что во всем свете такова слаткаго пения и согласия нигде не обретается... И со всего свету



Каналетто. Площадь Сан-Марко в Венеции, 1763. Лос-Анджелес, Музей искусств

християне приезжают в Венецию, желая насладитися тем их, подобно ангелским, пением»**. Уникальный оркестр Вивальди, по-видимому, отвечал высочайшим профессиональным требованиям: исключительно сложные партии солистов свидетельствуют, что эти произведения писались для музыкантов, виртуозно владеющих инструментами. Когда Вивальди готовил к изданию произведения из их репертуара, то, как правило, подвергал их серьезной переработке, и при сравнении можно заметить, что обычно печатная версия существенно упрощалась в техническом аспекте, чтобы

* Руководителем оркестра (*итал.*).

** Цит. по: Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе. 1697–1699. М., 1992. С. 109.



Габриеле Белла. Концерт воспитанниц Оспедале делла Пьета в честь визита наследника Павла Петровича с супругой, 1782. Венеция, Фонд Кверини Стампалья

стать более доступной для публики. Эволюция Вивальди как инструментального композитора во многом определялась теми возможностями, которые он имел в Оспедале делла Пьета; авангардный, часто экспериментальный характер его произведений объясняется тем, что здесь он мог воплотить самые смелые замыслы.

Концерты, входящие в Opus 8 «Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione» («Смелые опыты в Гармонии и Изобретении» или «Спор Гармонии с Изобретением»), очевидно, не создавались специально для этого издания; просто Вивальди собрал вместе произведения, которые можно было объединить под этим очень выразительным названием. Даже цикл концертов «Времена года», составляющий ядро сборника, не был новым сочинением, хотя несомненно послужил основным источником для заглавия издания; в нем нашли выражение множество смелых идей. На самом деле эти концерты Вивальди сочинил задолго до их публикации, поскольку в предисловии-посвящении графу Морцину он пишет: «Когда я вспоминаю долгие годы, на протяжении которых радовался оказанной мне чести служить Вашему Сиятельству в роли придворного композитора в Италии, я краснею от стыда, что до сего дня я не привел еще ни одного доказательства моего глубокого почтения. Я решил отдать в печать этот том, чтобы коленопреклоненно сложить его к ногам Вашего Сиятельства; покорнейше прошу не испытывать удивления, когда Ваше Сиятельство между несколькими неуклюжими концертами найдет «Четыре времени года», которые вот уже много лет получают милостивую снисходительность Вашего Сиятельства; прошу поверить мне, что, собственно, потому я и признал их достойными печати — хоть это все те же произведения, теперь, кроме сонетов, к ним прибавились еще и объяснения всех представленных в них вещей. Надеюсь, что Ваше Сиятельство будет судить их так, как если они были новыми». Первое издание вышло в 1725 году в Амстердаме у Мишеля Ле Сена. Вивальди, помимо других почетных званий и должностей, много лет был *Maestro di Musica in Italia* графа Венцеслава Морцина; такой титул обязывал его присылать чешскому аристократу свои сочинения и, вероятно, руководить оркестром графа во

время его пребывания в Италии. Вивальди напоминает адресату об удовольствии, которое «вот уже много лет» доставляют ему «Четыре времени года», значит, они были написаны несколькими годами ранее. Два Концерта, № 9 и № 12, для скрипки *или* гобоя («Questo concerto si puo fare ancora con l'Hautbois»*), без сомнения, написаны именно как концерты для гобоя: все другие концерты невозможно исполнить на гобое, так как они не только шире диапазона этого инструмента, но и требуют двойных нот. Это не может быть случайностью. Вероятно, Вивальди включил в сборник скрипичных концертов сочиненные ранее концерты для гобоя, чтобы таким образом предложить покупателю в том числе более легкие (для игры на скрипке) произведения.

Источником для нашей интерпретации концертов** послужило парижское издание Леклера и мадам Буавен, которое появилось сразу же после первой публикации и представляется нам достойным доверия как тщательно отредактированное и почти свободное от ошибок. Для реализации basso continuo после многочисленных проб мы избрали орган; в конце концов, этого требует старательная запись цифровки генералбаса («Organo e Violoncello»). Именно благодаря мягкому звучанию органных труб сохраняются утонченные звуковые образы, созданные смычковыми инструментами, что было бы невозможно при остром и резком звуке клавесина. С другой стороны, особенно выразительно слышны заполняющие гармонию голоса. Из записи басового голоса также следует, что Вивальди хотел использовать клавесин по крайней мере в медленной части «Осени»: здесь стоит указание «Il cembalo arpeggio». Поэтому во всех частях этого концерта мы используем клавесин. В этой записи басового голоса распределение инструментов continuo неочевидно, тем не менее, на основании трактовки баса в других произведениях Вивальди, мы отважились на применение контрабаса только в местах tutti. Только в медленной части «Зимы» в партии continuo появляется отдельная строка для партии виолончели, поэтому обычный басовый голос здесь исполняется контрабасом и органом. Тем более что в этом голосе, кроме цифр, появляются многочисленные исполнительские указания типа «Tasto solo» или «Tasto solo sempre». Медленные части концертов для гобоя № 9 и № 12, как и скрипичного концерта № 10, напечатаны на двух нотоносцах: так музыканты,

* Этот концерт можно исполнять и на гобое (*итал.*).

** Речь идет о записи с ансамблем Concentus Musicus Wien 1977 г. (Telefunken).

играющие партию continuo, могут следить за сольным голосом и орнаментированием — это очевидное указание на технику аккомпанемента. В партии альта («Alto Viola») много ремарок, дополняющих и поясняющих программные сонеты. Концерт № 1, во второй части: «Largo, si deve suonare sempre molto forte, e strappato» (играть постоянно очень громко и отрывисто) или же «Il cane chi grida» («Лающий пес»); в третьей части: «Allegro Danza Pastorale». Концерт № 2, в первой части: «Languidezza per il caldo» («Томление от жары»). Концерт № 3, в первой части: «Ballo e canto de' Villanelli» («Танец и пение крестьян»), в такте 41: «L'Ubriachi» («Пьяные»); в части второй: «Dormienti Ubriachi» («Спящие пьяные»); в третьей части, в такте 83: «Scioppi e cani» («Выстрелы и собаки»). Во всех партиях «Лета» в начале третьей части появляется указание: «Tempo impetuoso d'Estate» («Летняя грозовая погода»).

Стараясь понять итальянские указания темпов в произведениях XVII и XVIII столетий, надо постоянно помнить, что большинство из них (например, Allegro, Largo, Presto) были и остаются прежде всего словами

Клавесин работы Иоаннеса Рюкерса, ок. 1612. Париж, Музей музыки



бытового итальянского языка. Итальянские композиторы употребляли эти слова не в качестве музыкальных терминов, а в соответствии с их прямым значением. Так, Allegro означает «весело, беззаботно», а не «быстро»; только тогда, когда особый вид веселости требует точного темпа, Allegro становится косвенным признаком темпа. Вообще можно сказать, что эти бытовые слова нужно рассматривать скорее как обозначения аффекта, а окончательный темп определять по контексту. Многочисленные знаки фермат и пометки в пределах одной части цикла призывают к рапсодической игре, изобилующей rubato и агогическими изменениями. Вивальди дает множество исполнительских и технических указаний. Динамика обозначена очень утонченно, но можно предположить, что многие промежуточные нюансы остались неотмеченными. В этом произведении Вивальди употребляет: molto forte, piano, più piano, pianissimo. Поразительно, что динамика несинхронна во всех голосах. Например, в медленной части «Весны» скрипка solo играет нормальным звуком среднего напряжения (без указания), первые и вторые скрипки группы ripieni — «sempre pianissimo» (или очень тихо), в то же время альты должны играть molto forte (очень громко). В медленной части «Зимы» альты играют pianissimo, скрипка solo — средней звучностью, скрипки группы ripieni — pizzicato без указания, контрабас — sempre piano, а виолончель — molto forte. Такая динамика показывает, что Вивальди использует почти импрессионистическое звучание. Артикуляция, необходимые для игры штрихи и акценты, были настолько хорошо известны музыкантам того времени, что композитор не писал подробных указаний, если все должно было исполняться обычным образом, в соответствии с правилами.

Вивальди сделал много разных артикуляционных пометок и несколько знаков для украшений, особенно в местах, которые могли быть неправильно истолкованы и по ошибке сыграны иначе, чем он хотел. Есть артикуляционные лиги, объединяющие группы от двух до восьми нот, смычковые вибрато разного напряжения: ; знак + для трели, мордента и т. д; , который означает нечто среднее между вибрато и трелью (приблизительно четвертьтоновая трель), появляется также в такой комбинации . Очевидно, что все необозначенные места необходимо исполнять с артикуляцией, соответствующей канонам той эпохи, причем должны применяться все типы штрихов вплоть до прыгающего и броскового. В подобных местах других

концертов Вивальди требовал применения таких штрихов словесными обозначениями или ставил соответствующие знаки, поэтому нам известно, где они использовались в то время.

Стиль итальянский и стиль французский

В XVII и XVIII веках музыка еще не была тем международным, всем доступным искусством, которым смогла стать сегодня за счет железных дорог, самолетов, радио и телевидения. В разных регионах формировались абсолютно независимые стили, с течением времени все больше отдалявшиеся от общих истоков.

Безусловно, обмен информацией был достаточно интенсивным и позволял познакомиться с этими стилями: благодаря странствующим виртуозам принятый у них на родине способ игры становился известным повсюду, а путешествующие почитатели музыки могли слушать и сравнивать разные стили и музыкальные идиомы в их естественном культурном контексте. Затем возникло своего рода соперничество между «музыкальными» нациями, еще больше проявившее специфические черты национальных стилей.



Антон Доменико Габбьяни. Портрет придворных музыкантов великого герцога Фердинандо Медичи с арапом, 1687. Флоренция, Академия изящных искусств

Конфронтация, длившаяся веками, приобрела особый характер из-за взаимопроникновения стилистических идиом разных центров музыкальной культуры, отчасти под влиянием самой музыки, отчасти в результате деятельности композиторов, переселившихся в другие страны. В стилистически чужой среде они пытались объединить характерные особенности музыки своей бывшей и новой отчизны.

Причиной возникновения настолько разных, почти антагонистических национальных стилей был, очевидно, не только недостаток коммуникации, иначе стилистические границы не могли бы «случайно» совпасть с национальными. Должны были существовать и другие причины, возникающие из характера, менталитета и темперамента целых народов. Театральная и индиви-

дуалистическая парадигма барокко способствовала развитию и выявлению личности, индивидуальности со всеми ее особенностями — и, расширительно, выявлению национальных черт народов. Этот процесс принял вполне конкретные формы, выражавшиеся в бесцеремонном пренебрежении ко всему «чужому». Естественно, наиболее остро это проявилось у народов с определенным и отчетливым национальным характером, которые упорно соперничали в территориальном, духовном, политическом и культурном плане: у итальянцев и французов.

Таким образом, стилистические различия, становившиеся в XVII столетии все более очевидными, основывались прежде всего на различиях в менталитете экстравертных, открыто, спонтанно и эмоционально выражающих свою радость и боль, презирающих формальные ограничения итальянцев и холодных, сдержанных французов, наделенных крайне ясным и острым умом почитателей формы. Итальянцы фактически были творцами барокко, театральность, неограниченное богатство форм, фантастичность и причудливость которого идеально совпадали с итальянским характером. Корни барочной музыки, естественно, также лежат в Италии. С другой стороны, французская музыка той эпохи — это практически реакция на музыкальное извержение итальянского вулкана.

Барочная музыка была четко разделена на итальянскую и французскую. Противоположность музыкальных идиом обоих народов казалась тогда непреодолимой. И даже сегодня, несмотря на трехвековую дистанцию, различия проявляются достаточно ясно, чтобы понять причины полемики. Вьёвиль писал в 1704 году: «Нам хорошо известно, что в музыке ныне существуют две партии, одна из которых превыше всего ставит итальянский вкус… Она выносит суровый приговор французской музыке как самой безвкусной в мире. Вторая партия, верная вкусам своей отчизны, более основательно знакома с музыкальной наукой и не может без грусти взирать на то, как даже в столице королевства пренебрегают хорошим французским вкусом».

Караваджо. Юноша с лютней, 1595–1596. Санкт-Петербург, Эрмитаж



Пропасть, разделявшая обе стороны, была столь глубока, что музыканты испытывали друг к другу лишь взаимное презрение; скрипачи итальянской школы отказывались играть французскую музыку — и наоборот. Впрочем, они и не смогли бы сыграть музыку оппонентов, так как стилистические различия касались как формальных особенностей произведений, так и всех тонкостей техники. Поскольку музыку тогда воспринимали как звуковую речь, было невозможно говорить на музыкальном языке, которым не владеешь и которого не любишь. Французских музыкантов приводила в негодование свободная итальянская орнаментика: «...подобное не во вкусе господина Люлли, приверженца красоты и истины... он изгнал бы из оркестра того скрипача, который испортил бы ему концерт добавлением всевозможных неуместных, дурных и негармоничных фигур. Почему бы не исполнять все партии так, как они записаны?»

Соединение двух стилей поначалу считалось невозможным. Композиторы из других стран, таких как Германия или Англия, должны были решить, какой стиль и тип письма для них предпочтителен. Несмотря на попытки связать и даже согласовать эти два стиля, предпринимавшиеся в конце XVII века прежде всего австрийскими композиторами Муффатом и Фуксом, синтез в виде так называемого смешанного вкуса сложился лишь в XVIII веке.

Итальянская барочная музыка, центром тяготения которой были концерт и опера, использовала все возможности, рожденные буйной чувственностью и воображением, которое стремилось достичь пределов фантазии. Музыкальные формы были величественны и роскошны, доминировало звучание струнных. Инструменты должны были подражать как образцу чувственным голосам итальянских певцов. Богатая орнаментика импровизировалась преисполненными фантазии исполнителями без всякой подготовки, что полностью отвечало спонтанному и экстравертному характеру итальянцев. Интересно, что среди всех инструментов именно скрипка считалась типично итальянским инструментом и вместе с тем — важнейшим инструментом барокко. Никакой другой инструмент не может быть лучше скрипки для экстравертной итальянской музыки. Скрипка одинаково хорошо подходит как для блестящих виртуозных соло, так и для насыщенного эмоциями адажио, двух столпов итальянской музыки. Итальянская барочная музыка — это прежде всего музыка смычковых инструментов. Духовые использо-

вались редко, главным образом для достижения особых эффектов или новой звуковой краски в диалоге со струнными. Все итальянские скрипичные школы возникли из круга Монтеверди, который и сам был скрипачом. С самого начала его визионерский стиль был составной частью итальянской музыки для смычковых инструментов. Его ученики Карло Фарина, Бьяджо Марини и другие создали знаменитые скрипичные школы в Болонье, Риме и Неаполе.


Николя Турнье (?). Юноша с лютней, перв. пол. XVII в. Санкт-Петербург, Эрмитаж

Главными признаками французского стиля были сжатые, ясно очерченные формы, компактные характерные произведения pièce — чрезвычайно простые и лаконичные, а также опера, но совершенно иного типа, нежели итальянская. Прежде всего, это была танцевальная музыка, формы которой соответствовали рационально-линейным формам французской дворцовой и парковой архитектуры. Ясные, строгие формы танцев как будто созданы, чтобы стать объектом стилизации в музыкальном искусстве этого народа. Как ни парадоксально, окончательную форму, ставшую общепризнанной альтернативой итальянскому стилю, французской музыке придал итальянец Жан-Батист Люлли. Впрочем, он полностью акклиматизировался во Франции и разве что придал французской музыке немного итальянского пыла. Люлли чрезвычайно подробно описывал технику игры струнного ансамбля, формулируя исключительно четкие указания вплоть до нюансов движения смычка. Все было настолько точно регламентировано, что утверждали, будто таким образом даже тысяча французских музыкантов может сыграть произведение с листа едиными штрихами, как один человек! Существенное различие между стилями обнаруживается при орнаментировании. Адажио в итальянской музыке было принято свободно разукрашивать, фантазировать, особенно при повторении разделов или частей. Правил было немного, все зависело от изобретательности исполнителя. Во французской музыке подобное считали признаком необузданности и запрещали. Французский стиль не допускал свободной импровизации, но использовал своего рода кодекс довольно сложных мелизмов, которые следовало приме-

нять наиболее изысканным способом в надлежащих местах. Так возник каталог всевозможных мелких, тщательно отделанных украшений и строгие правила их применения. Порядок при мнимой чрезмерности, абсолютная формальная прозрачность, царящая даже в самой сложной фактуре, — все это придает музыке французского барокко особый характер и очарование. Она доставляет высокое, изысканное наслаждение увлеченным слушателям, способным к восприятию утонченного и вдохновенного искусства, как беседа людей, близких по духу и воспитанию. Напротив, итальянскую музыку считали вульгарной и распущенной: «Можно заметить, что итальянская музыка похожа на соблазнительную, но накрашенную наложницу... которая всегда бог весть зачем желает бросаться в глаза... французскую же музыку можно сравнить с прекрасной женщиной, чья естественная и непритворная красота притягивает сердца и взгляды, и которая, едва явившись, уже вызывает восторг, ничуть не опасаясь, что манерное поведение развязной соперницы повредит ей...»

Итальянская опера не прижилась во Франции, где сформировался оригинальный танцевальный жанр музыкальной драмы: *ballet de cour**. На его основе Люлли во второй половине столетия создал французскую оперу. От итальянской она отличалась прежде всего более сильным акцентированием формальной стороны построения. Арии — это короткие вокальные танцы очень строгой формы, перемежаемые чрезвычайно точно ритмизированными речитативами. Аккомпанемент к ариям и речитативам почти всегда одинаков — только виолончель и клавесин. Итальянец, слушая такую оперу, безусловно, мог подумать, что все это очередные речитативы, и с нетерпением ждал бы арии — совершенно напрасно. Известен случай с итальянской примадонной Фаустиной, которая посетила французскую оперу: «...проведя молча около получаса, она воскликнула: „Когда же, наконец, будет ария?“» Наибольшее разнообразие звучанию придают насыщенные, богато аранжированные хоровые сцены и многочисленные инструментальные части — танцы. Во время спектакля музыка не прерывается, один короткий фрагмент непосредственно сменяет другой. Напротив, в итальянской опере каждая группа речитативов, исполнявшихся как совершенно свободная декламация, завершалась большой арией, и публика постоянно имела возможность громко и интенсивно выражать свое одобрение или недовольство.



Джошуа Рейнольдс. Портрет Чарльза Берни, 1781. Лондон, Национальная портретная галерея

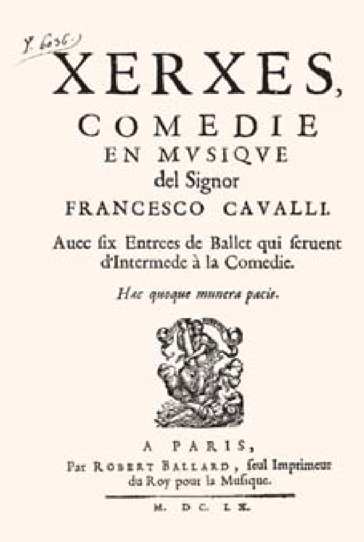
* Придворный балет (*франц.*).

Противостояние итальянской и французской музыки проходит через всю историю барочной музыки. Берни в своем «Музыкальном путешествии» пишет в 1773 году: «Если французская музыка хороша, а ее выражение естественно и привлекательно, то итальянская должна быть плохой, или наоборот: если в итальянской музыке мы находим все, что хотел бы услышать неиспорченный и достаточно опытный слух, то трудно предположить, что французская музыка могла бы доставить такому слуху подобное наслаждение. Истина в том, что французы не могут терпеть итальянской музыки и только делают вид, что принимают и восхищаются ею, но все это пустое притворство». Приговор Берни кажется слишком суровым: кроме «пустого притворства» мы замечаем и искреннее восхищение итальянской музыкой. Некая тоска по южному избытку чувств внушала французам восторг и зависть по отношению к итальянцам. Это привело к двум известным попыткам привить итальянское барокко на французской почве, которые постигла полнейшая неудача: в 1663 году Людовик XIV назначил Бернини архитектором Лувра, а в 1660 году Кавалли, преемник Монтеверди, получил заказ на сочинение оперы по поводу бракосочетания «короля-солнца». Оба мастера не нашли ни признания, ни понимания, оба возвратились в Италию ни с чем. Тем более ценно достижение Люлли, создавшего для французов настоящую национальную оперу.



Жак Ломонье. Бракосочетание Людовика XIV и инфанты Марии-Терезии Австрийской, 1720. Ле-Ман, Музей Тессе

Теперь, спустя два с половиной столетия, такое категоричное и непримиримое противостояние двух стилей для нас уже не вполне понятно. Наверное, на протяжении веков отличия несколько размылись. Отчасти так произошло потому, что сегодня мы музицируем и слушаем, нивелируя все особенности. Думаю, что резкие оценки источников и агрессивная реакция тогдашней публики должны были иметь более убедительные основания, чем те, что нам предлагают современные бесцветные интерпретации этой музыки. Вероятно, мы сами должны включиться в борьбу и принять сторону одного из этих музыкальных направлений, чтобы достоверно исполнять эту музыку.



XERXES,
COMEDIE
EN MVSIQVE
del Signor
FRANCESCO CAVALLI.
Auec six Entrees de Ballet qui seruent d'Intermede à la Comedie.
Hæc quoque munera pacis.
A PARIS,
Par ROBERT BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique.
M. DC. LX.

Титульный лист либретто оперы «Ксеркс» Франческо Кавалли, 1660. Париж, Национальная библиотека Франции

Австрийские барочные композиторы — попытки согласования стилей

Одним из удивительных явлений в истории музыки было сосредоточение главных творческих сил и стилистических тенденций в определенных странах и регионах. Без видимой причины то здесь, то там возникали озарявшие весь мир центры, которые после нескольких одаренных мощной творческой силой поколений исчезали, будто исчерпав свой потенциал. В самом деле, почти во всех европейских странах хотя бы однажды наступил свой музыкальный золотой век, а где-то он повторился и не раз. Очаги музыкальной культуры не всегда совпадали с важнейшими политическими центрами своей эпохи, хотя между этими феноменами существует определенная взаимосвязь. Например, расцвет нидерландской музыки в начале XVI века приходится на времена наивысшей политической мощи и роскошного великолепия французского двора Людовика XII и двора римско-германского императора Максимилиана I.

Перемещение таких музыкальных центров вызвано разными причинами. Я не считаю музыку искусством, существующим изолированно и вне времени, и всегда рассматриваю ее в историческом контексте, поэтому, естественно, пытаюсь найти ответ на вопрос, насколько эти перемещения сказывались на самой музыке. Были ли они причиной или следствием развития истории музыки и наблюдались ли такие изменения одновременно в других видах искусства?

Теперь мы знаем, что старый тезис об иерархии искусств безоснователен, каждый стиль отражается *одновременно* во всех видах искусства. В конце концов, и не может быть иначе, потому что каждый вид искусства непосредственно выражает дух своего времени.

Однако европейские народы существенно различаются между собой с точки зрения менталитета. Англичане, французы, немцы, испанцы и итальянцы по-разному мыслят, по-разному выражают себя и реагируют. В процессе исторической эволюции главенствующие духовные аспекты постоянно сменяют друг друга, находя сильнейший отклик у тех народов, чье мировосприятие соответствует им в наибольшей степени. Если все элементы направления в искусстве или стиля определенной эпохи отвечают природным особенностям какого-либо народа, то, очевидно, именно этот народ и станет законодателем стиля.

Переход от позднего Ренессанса к барокко особенно выразительно демонстрирует смену такого лидера. На протяжении одного или двух поколений первенствовавшие в музыке нидерландцы были вытеснены итальянцами. Театральность новой эпохи, выделение индивидуальной личности (то есть солиста), пафос, индивидуальное чувство, выставленное напоказ почти эксгибиционистски, — все это идеально совпадало с итальянским менталитетом. В архитектуре и музыке барокко нашло наиболее полное выражение в Италии. Итальянцы стали образцом для других народов; теперь, как прежде нидерландцев, повсюду начали приглашать итальянских мастеров, доверяя им функции дирижеров, солистов, композиторов.

В XVII веке при дворах немецких князей музыкантами были преимущественно итальянцы или те, кто прошел итальянскую музыкальную подготовку; к французскому же стилю относились очень сдержанно, если не враждебно, и трудно вообразить себе более напряженное противостояние. Итальянская инструментальная музыка была подчинена сонате и концерту; эту доминанту создавали развитые виртуозные аллегро и пространные, певучие адажио, где солисты могли проявить свою творческую фантазию, применив насыщенную орнаментику. Музыкантам, привыкшим к свободным формам, короткие французские танцы и точно очерченный способ их исполнения казались чуждыми. Поэтому те аристократы, которые в начале XVIII века стремились перестроить свои оркестры на французский лад, столкнулись с упорным сопротивлением: итальянские музыканты отказывались играть французскую музыку, и их отказ был связан не только с упрямством, но и с очевидной невозможностью одинаково хорошо исполнять музыку обоих стилей.

Неизвестный художник нидерландской школы. Три музыкантши и шут, перв. треть XVI в. Частная коллекция



За пределами Франции и Италии вопрос о преимуществах того или иного стиля решал личный вкус правителя. При венском дворе первенствовали, естественно, итальянцы. С одной стороны, император испытывал настолько глубокую политическую враждебность к Франции, что не желал даже слышать французской речи, с другой — австрийской ментальности

значительно больше соответствовала чувственная итальянская музыка, чем рациональная французская. Поэтому на протяжении многих поколений добиться признания в Вене могли только итальянские музыканты, певцы и композиторы. Возвышение двух «природных» австрийцев Шмельцера и Фукса среди музыкантов императорского двора может считаться своего рода чудом. Итальянские придворные музыканты, естественно, стремились уберечь свой оркестр от постороннего влияния. Австрийские, немецкие, чешские и французские музыканты, в зависимости от обстоятельств, могли занимать места лишь при дворах менее высокого ранга или у иезуитов. Яркие таланты, такие как клавесинист Вольфганг Эбнер, скрипач Генрих Шмельцер или композитор Иоганн Йозеф Фукс, сумели попасть в придворную капеллу только по указанию самого императора.

Превращение Вены в один из главных музыкальных центров эпохи барокко произошло прежде всего благодаря нескольким императорам из рода Габсбургов, проявившим большой интерес к музыке. У Леопольда I, правителя Австрийской империи во второй половине XVII века, подобный энтузиазм перешел в самый настоящий фанатизм. Этот яркий человек, правивший как император свыше пятидесяти лет, вовсе не имел властной натуры. Он был болезненным, слабым и, как младший брат будущего императора Фердинанда IV, к тому же отличавшийся большой набожностью, был предназначен к церковной стезе. Внезапная смерть брата заставила его взять на себя роль, к которой он совсем не был готов. Вопреки, а может, и благодаря этому, его правление, несмотря на все трудности, было плодотворным и не менее успешным, чем столь же длительное царствование его блестящего противника Людовика XIV во Франции. Леопольд был совсем не воинственным, прекрасный концерт для него значил больше выигранной битвы. Генералы жаловались, что он скупился давать деньги на армию, но тратил огромные суммы на оперные спектакли. Поскольку придворная жизнь была в высокой степени публичной, все аристократы старались подражать господствовавшим при дворе модам и обычаям. Так, во Франции

Ян Томас ван Иперн. Леопольд I в костюме Ациса из балета Антонио Драги «Галатея», 1667. Вена, Музей истории икусств

и Германии многие небольшие дворы имитировали стиль жизни и архитектуру Версальского дворца и его парков. В Австрии и Чехии перенимали восхищение, с которым при императорском дворе относились к музыке. Даже мелкие князья содержали при дворе капеллы постоянно оплачиваемых музыкантов. Абрахам а Санта-Клара писал в 1679 году: «Звучание труб и отголоски музыки, долетающие из дворцов и переполняющие дворы, создавали постоянный шум, но столь приятный, что казалось, будто разверзлись небеса и на Вену лились потоки радости».

Во многочисленных венских барочных храмах, в монастырях и обителях Нижней Австрии, воплощавших резиденции Господа, духовные и вместе с тем светские, каждое воскресенье звучала замечательная музыка. Если обратиться к архивам Австрии и Чехии, в них обнаруживается такое количество произведений времен Леопольда I, что трудно вообразить, как же все это успевали исполнить. В действительности подобных сочинений было еще больше, так как многое было утрачено в течение веков. Если учесть, что в году пятьдесят два воскресенья, а при очарованном музыкой дворе музицируют несколько раз в неделю, то становится понятной огромная потребность в новых произведениях. В 1772 году Берни в своем «Музыкальном путешествии» пишет о Вене: «Страна эта действительно исключительно музыкальна… В некоторой степени такую особенность можно

Бернардо Белотто. Вид Вены со стороны Бельведера, 1759–1760. Вена, Музей истории искусств



Парадная лестница во дворце Кинских в Вене, 1713–1719. Арх. Иоганн Лукас фон Хильдебрандт



Интерьер церкви иезуитов в Вене, 1703–1705. Арх. Андреа Поццо

объяснить существованием в каждом католическом городе музыкальной школы при иезуитском коллегиуме. Но можно указать и другие причины, а среди них то, что в Вене нет храма или монастыря, в котором каждое утро не звучала бы месса... которую исполняют певцы в сопровождении не только органа, но также трех-четырех скрипок, альта и баса. А поскольку церкви здесь ежедневно заполнены, эта музыка, даже если она и не самая лучшая, исподволь воспитывает слух жителей». В то время каждый образованный музыкант умел сочинять произведения достаточно безупречные, по крайней мере, со стороны ремесла. Публика не умела и не хотела постоянно слушать серьезную музыку. Как настаивал капельмейстер зальцбургского двора Георг Муффат, сложные произведения должны всегда чередоваться с простыми и легкими для восприятия композициями, чтобы не обременять слушателей.

Сам Леопольд I был не только страстным меломаном, но и весьма неплохим сочинителем музыки. Он писал мессы, оратории, танцы, немецкие песни и интермедии к композициям, написанным его придворными музыкантами. Часто он удовлетворялся созданием мелодии, а ее обработку и инструментовку доверял своим музыкантам — Бертали или Эбнеру. Несмотря на то что австрийская государственная казна постоянно была пуста, а зачастую и в долгу, музыканты придворной капеллы получали поистине исператорское жалованье. Они были во всех отношениях предшественниками современных высокооплачиваемых звезд классической музыки. Готлиб Евхариус Ринк, императорский советник, писал о Леопольде I и его капелле: «Император — это великий артист в музыке... если и было в мире нечто, доставлявшее ему наслаждение, то, несомненно, это была хорошая музыка. Она умножала его радость и умаляла печаль; можно сказать, что из всех развлечений самыми приятными для него были минуты, которые приносил хорошо подготовленный концерт. Особенно это было заметно в его покоях. Несмотря на перемены

Хоры церкви бенедиктинского монастыря в Мельке, 1702–1746. Арх. Антонио Бедуцци



резиденций, происходившие обычно четыре раза в год (переезжали из Бурга в Лаксенбург, оттуда в Фавориту, а потом в Эберсбург), везде в одной из комнат находился драгоценный спинет, у которого император проводил все свободные часы. Его капелла действительно могла считаться лучшей в мире, и неудивительно: император сам экзаменовал кандидатов, и ценились они за свои профессиональные качества, а не по протекции… По множеству опытных артистов в капелле можно догадаться, во сколько это обходилось императору. Многие из них были дворянами и получали вознаграждение, позволявшее им жить в соответствии с их сословием. Если император бывал на концерте своего непревзойденного оркестра, то испытывал огромное удовольствие и слушал с таким бесконечным вниманием, будто бы слышал впервые… Когда начинался пассаж, который ему особенно нравился, он закрывал глаза, чтобы слушать еще внимательнее. А слух он имел удивительно острый: среди пятидесяти музыкантов мог уловить, кто из них применил неверный штрих».

Спинеттино итальянской работы, втор. пол. XVI в. Вена, Музей истории искусств

Кроме венской придворной капеллы, в краях, где правили Габсбурги, были и другие оркестры, составленные соответственно вкусам их владельцев и пользовавшиеся особым вниманием императора. Важнейший из них принадлежал князю-архиепископу из Оломоуца — графу Карлу Лихтенштейн-Кастелькорну. Этот богатый князь церкви выстроил себе огромную летнюю резиденцию в Кромержиже. В музыке он особенно ценил эффектные сольные выступления. В свой ансамбль он привлекал самых лучших солистов, среди которых было много чешских и австрийских музыкантов. Почти каждый из них в то же время был и композитором, в итоге этот исключительно виртуозный оркестр стал мощным художественным стимулом для появления огромного количества оркестровых и камерных произведений, которые отличались от всего, что создавалось тогда в мире. Даже император так восхищался этой капеллой, что дважды в год приезжал в Кромержиж наслаждаться музыкой. Придворные композиторы писали самые смелые произведения для капеллы Лихтенштейна, так как рассчитывали на хорошее исполнение. Во главе этого блестящего ансамбля архиепископ поставил гениального



Зал вассалов в Архиепископском замке в Кромержиже, 1758–1759. Роспись плафона работы Франца Антона Маульберча

скрипача и композитора Генриха Бибера. Благодаря ему оркестр пополнил свой репертуар чудесными композициями, но, с другой стороны, и развитие творчества Бибера не было бы возможным без вдохновения, исходившего от этого коллектива. Например, огромное количество замечательных сольных партий для трубы было написано для первого трубача Павла Вейвановского, позже ставшего преемником Бибера. Были там также знаменитые тромбонисты, фаготисты и флейтисты. Смычковые инструменты были изготовлены лучшим мастером того времени Якобом Штайнером из Абсама.

Зальцбургский архиепископ тоже содержал замечательную придворную капеллу, как и большинство других князей. Все они строили великолепные дворцы, где облицованные мрамором залы служили не только прекрасным архитектурным эквивалентом для музыки, но и обеспечивали идеальный резонанс.

Виола работы Якоба Штайнера, ок. 1660. Нью-Йорк, музей Метрополитен



Конечно, итальянская музыка в Вене не могла остаться свободной от внешних влияний. Этот город всегда был горнилом, в котором переплавлялись всевозможные стилистические направления. Главные фигуры разрозненных центров музыкальной жизни на протяжении веков встречались здесь на относительно нейтральной почве. В Вене можно было услышать итальянских, нидерландских, английских и французских музыкантов. К тесным контактам со славянской и венгерской культурами прибавлялись и восточные элементы. Наряду с итальянской и французской музыкой здесь исполнялась венгерская, чешская и австрийская народная музыка, а в результате все стили взаимно переплетались и влияли друг на друга. И уже в XVII веке можно было говорить о формировании очень характерного австрийского стиля, в котором элементы, почерпнутые из других стилей, объединены с итальянской формой. Благодаря тесным связям с Италией в Вене появилась опера — самая свежая музыкально-драматическая новинка начала XVII века, которая вскоре обрела тут свою вторую, чрезвычайно благосклонную, родину. Вена в XVII веке стала одним из самых значительных центров итальянской оперы. Почти все выдающиеся оперные композиторы творили здесь некоторое время. В их операх много чисто инструментальной музыки: помимо танцевальных интермедий, сочинявшихся исключительно балетными

композиторами, существовали инструментальные интерлюдии; также в оперы часто вплетались концерты. Хотя танцевальные интермедии строились в целом по французскому образцу, во многих из них использовались народные мелодии, о чем свидетельствуют хотя бы некоторые названия: «Штирийская труба», «Немецкий гавот», «Штириака», «Богемская волынка» и прочие. Но наряду с этим итальянские оперные композиторы писали собственные инструментальные интерлюдии. Они назывались «сонатами» и в основном, особенно у ранних композиторов, были пятиголосными. Их форма возникла непосредственно из итальянской *Canzon da sonar*. Эти многоголосные «сонаты» не надо путать с классическими сонатами, предназначенными для сольных инструментов. Во времена Леопольда стилистическими полюсами инструментальной музыки были итальянская соната и французская сюита. Оба направления, длительное время пребывавшие в оппозиции одно к другому, в Австрии сумели соединить в новое прекрасное целое. Это осуществили гениальные композиторы Муффат, Фукс, Шмельцер и Бибер.

Георг Муффат особенно интересует нас сейчас потому, что в предисловиях к своим произведениям он



Фридрих Бернхард Вернер. Зальцбург, ок. 1740. Частная коллекция



Вид Вены с севера, 1640. Копия с гравюры 1609 г. Вена, Альбертина

исчерпывающе рассмотрел все возможные вопросы стиля и интерпретации. Кроме того, необычная судьба помогла ему стать превосходным экспертом в области разнообразных стилей. Он учился в Париже у Люлли, после чего прибыл в Вену, где снискал благосклонность Леопольда I, потом оказался в Зальцбурге у архиепископа в качестве придворного композитора. Муффат называл себя первым «люллистом» Германии. Тем не менее архиепископ послал его для дальнейшего усовершенствования в Италию. Там появились несколько кончерто гроссо в стиле Корелли, которым Муффат дает прекрасную характеристику в предисловии: «Это первый сборник моих концертов, объединяющий серьезность и веселость, который я посвящаю Тебе, мой дорогой Читатель; своим названием сборник обещает наиболее изысканные созвучия инструментов, в которых находится не только прямое наследование стихийности и соблазнительности мелодий балетов господина де Люлли, но и определенные торжественные и утонченно патетические места в итальянской манере и разнообразная игра музыкальной фантазии… Этот замысел появился у меня, когда, совершенствуясь в Риме в итальянской манере игры на органе и клавесине под руководством господина Паскуини, я с удивлением прислушивался к симфониям господина Корелли, которые исполнялись чрезвычайно красиво и очень старательно большим числом музыкантов».

В посвящении, предваряющем *Florilegium primum*, Муффат пишет: «Как разнообразие растений и цветов составляет привлекательность сада, как совершенство знаменитых мужей блистает многочисленными и разнородными добродетелями им во славу и почет, так и я считаю, для того, чтобы удостоиться чести развлекать Ваше Высочество, князя, наделенного мудростью, добро-

детелями разного рода и вида, мне надо было пользоваться не только одним стилем и одной методой; обстоятельства побудили меня попробовать создать по возможности художественное объединение всего того, что удалось мне усвоить из практики других народов. Не должно в этом случае бояться губительного осуждения раздражительного двора, тем более что Ваше Высочество освободило определенных недоброжелательных и низких лиц, которые безосновательно расценили мое пребывание во Франции и обучение основам музыки у наилучших мастеров как мою чрезмерную слабость к этому народу и признали, что я не достоин того, чтобы немцы одаривали меня благосклонностью во время войны с Францией... Моя профессия далека от шума войн и резонов того слоя общества, ради которого они начинаются. Я занимаюсь нотами, аккордами и звуками, упражняюсь в искусстве создания милых для слуха симфоний и если объединяю французские мелодии с немецкими и итальянскими, то это не подстрекательство к войне, а скорее стремление к гармонии между народами, проповедь возлюбленного мира...»

Муффат был первым, кто сознательно объединил два противоположных стиля, трактуя это как символ вожделенного европейского единения, поскольку глубокая политическая неприязнь между Людовиком XIV и Леопольдом I привела к усугублению «культурной вражды» двух очень разных народов.

Муффат знал затруднения, возникающие у иностранных скрипачей при овладении французским искусством штриха: «Ни в коем случае я не имею намерения подорвать позиций, которых достигли, не применяя этой методы, разные способные музыканты во многих других, виднейших областях скрипичного искусства». Тем не менее он был пылким сторонником французского способа игры: «Исполнение на скрипке балетных мелодий по методам господина де Люлли приносит настолько изысканный эффект, что трудно найти нечто более цельное, прекрасное и приятное».

В *Florilegium*, сборнике балетных сюит с программными названиями, доминирует французский стиль, даже когда в увертюрах, во многих танцах, Adagio и Allegro подчеркиваются итальянские элементы. Отчетливое преимущество французского стиля над итальянским, а также интенсивное и сознательное объединение обоих направлений мы находим в созданных Муффатом в Италии концерто гроссо. Конечно, они написаны по образцу Корелли, но вводят части из французских сюит, иногда обработанные с итальянским великолепием. Украшения



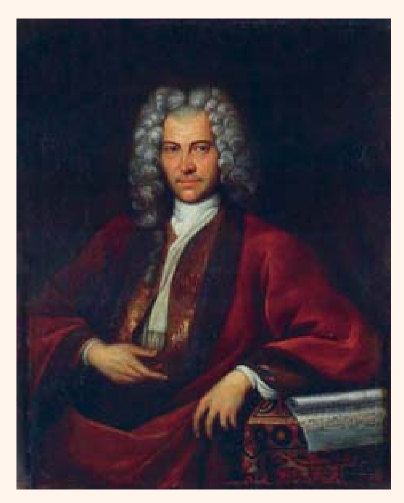
Гобой работы французского мастера, нач. XVIII века. Париж, Музей музыки



Мейсенская мануфактура. Шахтер, играющий на виолончели, ок. 1730. Нью-Йорк, музей Метрополитен

и даже смычковые штрихи выписаны здесь исключительно подробно. Только что сконструированный французский гобой может исполнять роль сольного инструмента, «если только кто-то уже умеет на нем играть»; таким образом, Муффат допускает здесь почти невероятную адаптацию и транспозицию.

После этого авангардного произведения Муффата все австрийские композиторы писали сонаты и сюиты как в итальянском, так и во французском стиле. В отличие от своих итальянских и французских коллег, они разрабатывали оба направления, в первую очередь перенимая форму, а в темах часто используя немецкие, венгерские и чешские мотивы. Естественные музыкальные задатки венцев, и вообще австрийцев, благодаря контактам со всем музыкальным миром, образовали с течением времени стиль, который совмещал все формы. С самого начала важную роль играл крайне выразительный фольклор Австрии, Венгрии и Чехии; его значение возросло еще больше, когда во главе императорской капеллы встали австрийские мастера, такие как Шмельцер или Фукс. Можно сказать, что именно с того момента началось создание австрийской и венской музыки.



Неизвестный художник. Портрет Иоганна Йозефа Фукса, XVIII в. Болонья, Международный музей музыки

Иоганн Йозеф Фукс привнес в изысканную атмосферу императорской капеллы народные звучания. Жизненный путь и музыкальная карьера этого сына штирийского крестьянина до сих пор не изучены. Где-то в возрасте тридцати лет он появился в Вене уже полностью подготовленным музыкантом и поначалу служил органистом. Император услышал его у одного из венских аристократов и в 1698 году назначил придворным композитором. (Этот титул был введен специально для Фукса.) Далее он стал членом придворной капеллы, и в 1715 году Карл VI назначил его придворным капельмейстером. В наше время Фукс как композитор не пользуется признанием, адекватным его таланту. Произошло это, наверное, потому, что он написал *Gradus ad Parnassum*, известный учебник контрапункта, из которого черпали необходимые сведения для усовершенствования технического мастерства еще венские классики, в частности Бетховен. Автора теоретической работы никогда даже и не заподозрят в том, что он мог быть настоящим композитором. Впрочем, еще и сейчас того, кто умеет рассказывать о музыке, тут же причисляют к скучным теоретикам; артистов желают видеть в магическом ореоле, а к такому образу интеллект не подходит. Фукс смотрел на себя иначе: «С того времени, как начал я получать хотя бы наименьшую пользу от моего ума, я пылал желанием все мои чувства и мысли посвятить музыке, же-

лаю и в дальнейшем быть ей полезным. Происходит это будто помимо моей воли, музыка звучит в моих ушах днем и ночью, не позволяя сомневаться в истинности моего внутреннего призвания».

Слава, которую приобрел Фукс как композитор при жизни, была обоснованной. Он овладел всеми современными ему стилями; от итальянцев перенял инструментальный и оперный стили, благодаря Муффату ему был не чужд французский стиль Люлли и его последователей. Кроме того, он сохранил вкус к родному австрийскому фольклору, так что в сочиненных им танцах постоянно слышатся штирийские лендлеры и прочие народные танцы. Фукс мастерски использовал богатую палитру средств выразительности; его инструментальной музыке свойственны естественность и живость, церковной музыке — художественное благородство строгого контрапункта, а его оперы — это замечательные барочные шедевры в итальянском стиле.

Важнейшее инструментальное произведение Фукса — «Concentus musico-instrumentalis», 1701 года, посвященный сыну Леопольда Иосифу I. В этом сборнике сюит представлены все формы инструментальной музыки того времени. Здесь доминируют, как во всех сюитах,

Антон Биркхарт. Представление оперы Фукса «Постоянство и сила» в Пражском замке. Гравюра с оригинала Джузеппе Галли Бибиены, 1723



французские танцевальные формы, однако они подвергаются типично австрийским модификациям, а кроме того, между ними появляются чисто итальянские инструментальные произведения.

Генрих Шмельцер, без сомнения, был одним из самых интересных и оригинальных музыкантов своего времени. Он рос в военном лагере, так как его отец служил офицером. Скорее всего, там же наряду с первыми музыкальными впечатлениями он получал регулярные уроки игры на скрипке. Среди польских, венгерских, хорватских и чешских солдат австрийской армии были также и музыканты, причем зачастую выдающиеся народные исполнители. Шмельцер всю жизнь сохранял тесную связь с народной музыкой, а большинство его произведений отражали впечатления юности, проведенной в военных лагерях. Еще до двадцатилетнего возраста он достиг такого уровня техники скрипичной игры, что был принят в императорскую капеллу. Его чрезвычайные способности привлекли внимание самого императора. Шмельцеру поручали писать балетные интерлюдии к большинству опер. Леопольд настолько его ценил, что в 1679 году доверил ему — первому неитальянцу — должность придворного капельмейстера. Часть его произведений хранится в Кромержиже; они отличаются высокими техническими и музыкальными требованиями, так как Шмельцер, вероятно, создавал их для виртуозов Кромержижского оркестра. Формально все эти одночастные сонаты принадлежат к итальянскому стилю. Части с разным метром не отделяются паузами, а незаметно переходят одна в другую. Время от времени форма замыкается репризой.

Генрих Игнац Бибер родился в 1644 году в Вартенберге (ныне Страж-под-Ральскем в Чехии). О его музыкальном образовании ничего неизвестно. Предположительно, композиции и скрипичной игре он обучался у Шмельцера: манера и скрипичная техника Бибера четко указывают на глубокое знание его стиля. Заметное восхищение формами и элементами народной музыки, вероятно, также заимствовано у Шмельцера. Так или иначе между обоими музыкантами существовали тесные контакты: Шмельцер часто приезжал с императором в Кромержиж, создал много произведений для тамошних солистов и, возможно, исполнял там совместно с Бибером свои сонаты для двух скрипок со скордатурой. Кроме того, Бибер много раз бывал в Вене, где, как и Шмельцер, получил от Леопольда I дворянский титул.

Бибер выступал посредником при закупке для оркестра архиепископа всех смычковых инструментов у Яко-

ба Штайнера, чьи изделия ценил выше других. Это дает нам достаточное понятие о его звуковом идеале. Неизвестно, почему он покинул Кромержиж — вдобавок без согласия на то князя — и поселился в Зальцбурге. Во всяком случае, там он также нашел исключительно профессиональный оркестр и, что не менее важно, получил в качестве капельмейстера интересного и вдохновенного композитора Георга Муффата. Сам же он стал его заместителем.
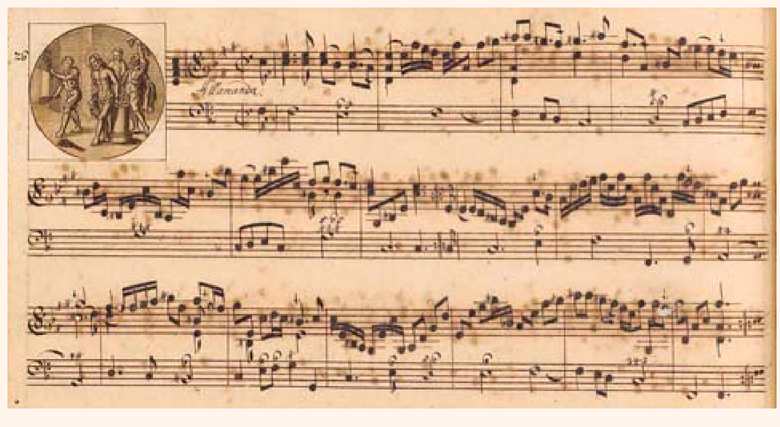


Пауль Зеель. Портрет Бибера, 1680–1695. Лейпциг, Библиотека Альбертина

Почти во всех композициях Бибера очень выделяется роль виртуоза-скрипача. В большинстве произведений представлены большие или меньшие сольные скрипичные партии, которые Бибер, очевидно, писал, имея в виду себя. И в его вокальных, и в предназначенных для духовых инструментов произведениях постоянно ощущается рука практика, мастерски использующего изысканную инструментовку и в той же мере одаренного безошибочным чувством эффекта. Тем не менее Бибер всегда умел избегать опасности, грозящей каждому композитору-виртуозу, — пожертвовать всем, включая музыкальную выразительность, ради адресованных публике эффектов. Как религиозные, так и светские произведения Бибера удачно объединяют глубокое музыкальное содержание с прекрасной, чрезвычайно эффектной внешней формой.

В его «Сонате зверей» («Tiersonate» или «Sonata representativa») подражания голосам соловья, кукушки, лягушки, курицы, петуха, перепелки и кота и особенно «маршу мушкетеров» были использованы для создания весенней, бурлящей жизнью скрипичной сонаты. Комизм и шутливость сонаты не помешали Биберу написать в посвящении: «к вящему восхвалению Господа нашего, Девы Марии и святой Цецилии». Очевидно, во времена барокко можно было даже при дворе архиепископа изображать мир иной очень весело и в земных категориях.

Подводя итог, можно сказать, что в Вене официально доминировал итальянский вкус, но объединение итальянского и французского стилей с природной музыкальной одаренностью австрийцев способствовало появлению нового, чрезвычайно характерного стиля.



Автограф 7-й сонаты из цикла Бибера «Розарий», ок. 1672. Мюнхен, Баварская государственная библиотека

Телеман — смешанный стиль



Георг Лихтенштегер. Портрет Георга Филиппа Телемана, ок. 1745. Вольфенбюттель, Библиотека герцога Августа

Георг Филипп Телеман первым в Северной Германии объединил итальянский и французский стили. Безусловно, он был самым известным композитором своего времени. Сейчас, в эпоху, ориентированную на историю, мы не можем разглядеть художника в практике, которому приходилось удовлетворять огромную потребность своих современников в искусстве для повседневной жизни. Однако мы сразу выносим приговор, пренебрежительно называя его «плодовитым автором», тем самым легко и походя обесценивая обильное творчество многих барочных композиторов. Само собой разумеется, что не каждое из этих тысяч музыкальных произведений было шедевром, но их авторы и не питали таких амбиций: они сочиняли произведения с ясно обозначенной целью, и те полностью выполняли свои задачи. Мы были бы несправедливы к такому композитору, как Телеман, если бы сравнили его с великим Бахом и заявили, что современники допустили ошибку в оценке, в результате которой поверхностный плодовитый автор, приобрел огромную славу, а великий кантор остался при жизни совершенно непонятым. Настоящие знатоки считали Баха величайшим композитором среди его современников, тем не менее произведения его не были широко известны, так как лишь небольшая их часть была опубликована. Будучи кантором в Лейпциге, он писал главным образом музыку для воскресных богослужений, которая не издавалась. С другой стороны, Телеман имел чрезвычайно динамическую индивидуальность. Где бы он ни находился, он придавал музыкальной жизни решительный импульс, организовывал коллективы исполнителей, охотно занимался печатанием и распространением своих произведений. Первую оперу он написал в двенадцать лет, играл на флейте, скрипке и клавесине, самостоятельно приобретая почти все музыкальные знания и навыки. Он никогда не обучался музыке систематически. Будучи еще студентом в Лейпциге, Телеман основал высокопрофессиональный коллектив *Collegium musicum*, с которым позднее Бах исполнял некоторые из своих инструментальных концертов. Длинный ряд должностей, которые он занимал: придворный капельмейстер в Зорау и Айзенахе, музыкальный директор во Франкфурте и в конце концов в Гамбурге — позволил ему овладеть разнообразными музыкальны-

ми стилями. В Зорау он написал много увертюр à la française, в Силезии познакомился с польской народной музыкой, которую затем постоянно использовал в своих композициях.

Космополитичность, небывалая активность и выдающийся талант всюду приносили Телеману удачу. В 1730 году, появившись в Париже, он завоевал огромный успех, затмив собой величайших виртуозов-инструменталистов. Его стиль унаследовали многочисленные немецкие и французские эпигоны. В своих композициях Телеман старался внедрять новое и никогда не замыкался в каком-то раз и навсегда избранном стиле — наоборот, постоянно был в авангарде стилистических перемен. В возрасте восьмидесяти лет он давал фору молодым своими остросовременными произведениями в стиле венско-мангеймской школы. Телеман чувствовал себя свободно в любом стиле, уверенно владел французской и итальянской манерой письма, которые казались столь противоположными как в чистом виде, так и во всех оттенках смешанного стиля. По-видимому, он имел особую склонность к необычным звучаниям и звуковым сопоставлениям и сочинял для всех возможных инструментов. У Телемана можно найти репертуар для ансамблей самого неожиданного состава.

Инструментовка, выбор определенных красок, применение технических возможностей и создание новых звучаний путем объединения разных инструментов — все это в эпоху барокко еще длительное время оставалось прерогативой исполнителя. В старых партитурах XVII века очень часто встречается указание: «для пения и игры на различных инструментах». Конечно, нельзя было произвольно применять и соединять любые инструменты — существовали неписаные правила, указывавшие, какие инструменты подходят друг другу; но в целом любая звуковая реализация произведения была связана с конкретным исполнением, и только с ним одним. Одно и то же произведение могло всякий раз звучать иначе, и при этом всевозможные интерпретации соответствовали концепции автора. Партитура была абстрактным образом произведения, представлением его музыкальной субстанции, но не реальной звуковой формы. Капельмейстер, приступая к исполнению произведения, должен был его сначала обработать, приспосабливая к возможностям своего оркестра, и решить: что следует играть, что петь, где стоит прибавить украшения — и множество других вопросов. Но когда композиторы начали требовать от исполнителей точно



Иоганн Томас Хауэр. Вид Лейпцига, втор. пол. XVIII в. Частная коллекция

определенных звуковых сочетаний, эта свобода стала подвергаться все большим ограничениям. В XVIII веке еще довольно долго сохранялись следы прежней свободы, о чем свидетельствуют многочисленные указания вроде: «скрипка или флейта, гобой или скрипка, фагот или виолончель, клавесин или пианофорте».

Три великих композитора, принадлежавших к одному поколению, — Бах, Гендель, Телеман — первыми нашли идиомы нового звукового языка, которые вели от барокко к классицизму. Они осознавали свое новаторство и обсуждали его. Интересы Генделя находились в сфере не столько инструментовки, сколько мелодии, законы которой он исследовал совместно с Телеманом. В поисках новых средств выразительности далеко продвинулись Бах и Телеман. Они воплотили раз и навсегда, для себя и для потомков, новаторские звуковые приемы, которые их предшественникам удавалось реализовать лишь эпизодически, импровизируя в особенно благоприятных условиях. Звуковая палитра достигла такого богатства, которого снова удалось достигнуть лишь два столетия спустя и совсем другим способом. У Телемана были идеальные условия для проведения сравнений и поисков; карьера дирижера и композитора вела его по разным странам Европы, где он мог услышать не только величайших профессиональных виртуозов, но и лучших народных музыкантов. «Я имел счастье, — писал он, — познакомиться со многими прославленными музыкантами разных народов, их мастерство всегда вызывало у меня стремление исполнять мои произведения с как можно большей тщательностью...» Все эти влияния оставили след в его композициях; кроме того, играя с ранней молодости на разных смычковых и духовых инструментах, Телеман прекрасно умел адаптировать свои сочинения к их техническим возможностям. Виртуозы, видя достойную оценку своего искусства, очень охотно играли его произведения.



Иоганн Николаус де Гроот. Портрет курфюрста баварского Максимилиана III с супругой и сестрой, 1758. Мюнхен, Резиденция

Для Телемана инструментовка всегда была важной частью композиции; здесь он значительно опережал большинство своих современников, в чьих произведениях инструменты были легко взаимозаменяемы. Еще в молодости он признавал лишь такой способ композиции, в котором, предусматривая различия в технике игры и точное обозначение характерных особенностей, можно было как нельзя лучше использовать звуковые и технические свойства каждого инструмента: «...я изучал различную природу множества инструментов и без промедления использовал их со всем возможным

старанием. Постоянно убеждаюсь, как необходимо и полезно умение распознавать их основные черты, убеждаюсь также, что тот, кто не овладеет этим, не испытает ни наслаждения, ни удовлетворения от своих замыслов. Подробное знание инструментов незаменимо для композиции. Иначе придется признать:

Скрипки взвоют, как орган, — и тут же стихнут.
Флейты верх возьмут над трубами — и сникнут.
Гамба вниз нырнет, перегоняя бас...
Кто сбил с толку весь оркестр? Вот-те раз!
Говоришь, играл по нотам, по науке,
А почувствовал ты душу в каждом звуке,
В каждой чуткой, словно нерв людской, струне,
В тонкой деке, плотной воздуха стене?..
Подружись как можно ближе с инструментом,
Он поделится с тобой своим секретом,
И умение твое водить смычком
Станет чудом, а не просто ремеслом.

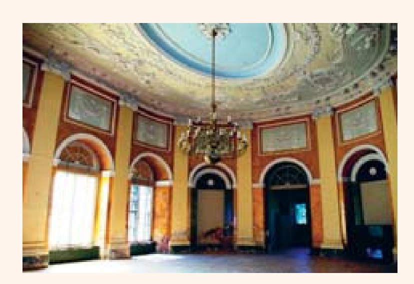
Что касается инструментовки, то большинство произведений Телемана невозможно представить в исполнении ансамблем иного состава, чем предусмотрено композитором. Например, в «Концерте для шести блокфлейт и фагота с оркестром» он объединяет многократно испытанный сольный инструмент — блокфлейту с фаготом, который до сих пор за редким исключением использовался как инструмент басовой группы оркестра, причем Телеман применяет его так, что он становится равноправным собеседником.



Неизвестный художник фламандской школы. Кошачий концерт, ок. 1700. Частная коллекция

Также и «Концерт для четырех скрипок без баса», предназначенный для четырех сольных инструментов, становится логичным развитием популярного тогда репертуара для инструментов соло без баса; Телеман написал много сонат и сюит для одной или нескольких скрипок или флейт. Здесь четыре скрипки трактуются равнозначно, что должно вызвать впечатление соревнования, во время которого каждый из партнеров силится возобладать над другими, а линии мелодии и баса подхватываются каждый раз новым инструментом. Телеман изобретательно использует смелые с точки зрения гармонии колористические эффекты, стремясь обойти кажущееся неудобство, возникающее от применения в квартете четырех инструментов одного диапазона.

В качестве еще одного примера, иллюстрирующего его способ сочинения музыки и трактовки инструментов, мне хотелось бы привести «Увертюру Фа мажор»



Зал Телемана во дворце Вильгельмсталь в Айзенахе, 1743–1748. Арх. Готфрид Генрих Кроне

для двух валторн и струнного оркестра: здесь мы снова находим синтез разнообразных традиций, правда совершенно иного рода. Форма французской увертюры (сюиты) здесь объединена с принципами итальянского *concerto*. Валторна до сих пор служила исключительно для охоты и лишь во времена Телемана стала применяться в профессиональной музыке. Следует заметить, что первыми странствующими виртуозами, игравшими на этом инструменте, как правило, были ловчие из Богемии, поэтому в ранних произведениях для валторны на первый план выступают охотничьи мотивы. Использовались всегда две валторны, которые играли вместе, как один инструмент. Диалог развертывается между ними и струнным оркестром. Медленные части сюиты выходят за обычные рамки музыки того времени: вероятно, впервые в истории музыки Телеман здесь использует валторну как инструмент для романтических и лирических мелодий. Любой другой композитор применял валторны только в быстрых крайних частях, обрекая их на молчание в медленных разделах; однако Телеман, желая продемонстрировать совершенно очевидную певучесть валторны, поместил три медленные части между быстрыми, содержащими охотничьи мотивы.

Способ применения духовых инструментов в некоторых из «Дармштадтских увертюр» Телемана также заслуживает внимания. Обычно он применял два гобоя obligato, играющих в унисон с первыми скрипками или помогающих в отдельности первым и вторым скрипкам, тем самым изменяя и окрашивая их звучание; иногда можно встретить трио — небольшие сольные фрагменты двух гобоев с басом. Фагот не имел самостоятельной линии, а только дублировал партии виолончели и контрабасов; иногда ему поручались партии баса в фрагментах, которые игрались гобоями соло, что никак не вытекало из записи голосов, а определялось желанием исполнителей. Иногда Телеман использовал квартет духовых: три гобоя и фагот. Такой ансамбль действительно в дальнейшем выполнял функцию регистра (третий гобой играет партию альта настолько, насколько она помещается в его диапазоне), создавая, кроме того, возможность поочередного тембрального диалога со струнными; духовая группа — четырехголосная, как и смычковая. Это порождает особую фактуру: диалог ведется уже не только внутри однородно звучащего ансамбля путем изменения мотивов и звуковых фигур, а между группами с абсолютно разным звучанием. При тогдашнем восприятии полихоральной техники, акустики и режиссуры звукового

пространства это непременно требовало отделения духовых инструментов от смычковых, и даже, возможно, увеличения количества инструментов, исполняющих партию continuo.

За двадцать-тридцать лет до этого Георг Муффат высказал очень интересные наблюдения и предложения по поводу возможности исполнения произведений такого рода. Разделение голосов он отдает преимущественно на усмотрение исполнителей и описывает исполнение насколько возможно меньшим ансамблем (при пропущенных средних голосах), а также наибольшим ансамблем, что особенно желательно: «Если имеешь в распоряжении большее количество музыкантов, то можно незаметно усилить состав не только большого хора первых и вторых скрипок, но и обоих средних альтов и баса; кроме того, можешь его украсить объединением нескольких клавесинов, теорб, арф или других подобных инструментов; тем не менее партия маленького хора, обозначенная термином *Concertino*, должна исполняться твоими самыми лучшими тремя скрипачами с органистом или теорбанистом». Он добавляет, что эти два «хора» могут размещаться в пространстве раздельно; в сущности, применение особого инструмента (органа или теорбы) для *continuo* имеет смысл только в случае разделения ансамблей.

В некоторых сюитах Телемана отдельные, различные партии духовых инструментов противопоставляются по типу концертирующих партий смычковых инструментов. В данном случае речь не только о диалоге между двумя равнозначными группами (такой тип диалога здесь тоже иногда встречается), но и о сольных концертирующих партиях, в которых духовые инструменты сразу выделяются благодаря собственным идиоматическим фигурам. В те времена партии гобоев обычно редко отличались от партий струнных. Характерно в этом смысле начало «Дармштадтской сюиты До мажор», где струнные инструменты молчат, подчеркивая исключительный и необычный характер ситуации. Начало произведения группой солистов вместо ожидаемого tutti вызывало наверняка сильное удивление. (Спустя пятьдесят лет Моцарт описывает подобный эффект, случившийся во время премьеры его Парижской симфонии.)

Итак, «культурный конфликт» между итальянским и французским стилями привел к возникновению так называемого смешанного стиля, ставшего характерной особенностью немецкой музыки XVIII века. Великие немецкие композиторы писали французские сюиты, ита-



Гобой строя До работы Якоба Деннера, перв. треть XVIII в. Нью-Йорк, музей Метрополитен

льянские сонаты и концерты, но всегда вводили в них элементы противоположного стиля; локальные традиции в этом процессе объединения стилей играли роль катализатора. Помимо того, существовала особая область, в которой происходила эволюция чисто немецкого характера, — это пространство органной музыки. Непрерывный ряд мастеров и учеников ведет от нидерландца Я. Свелинка (1562–1620) через Х. Шайдеманна (1596–1663) и И. А. Райнкена (1623–1722) к Баху. Характерная черта немецкого стиля органной музыки — склонность к сложному многоголосию, которое возникло из полифонии композиторов старонидерландской школы и в конце концов привело к формообразованию фуги.

Барочная инструментальная музыка в Англии

Великолепие звуков и виртуозность, театральность, блистательность, эффектность — все эти черты совершенно справедливо ассоциируются с современным пониманием барочной музыки, даже если мы не особенно вникаем в суть дела. Нет ничего странного в том, что под понятием «барочная музыка» мы подразумеваем прежде всего итальянскую музыку и иногда французскую, тем более что именно в этих двух странах зародились наиболее характерные для той эпохи стилистические тенденции. Австрийская или немецкая барочная музыка не менее важна, но классифицируется в соответствии с двумя названными стилями, тем более что каждое отдельно взятое произведение четко проявляет свою связь с одним из них. При этом редко вспоминают об английской музыке. Несмотря на значительные усилия, предпринимаемые в последнее время, чтобы привлечь к ней внимание, она остается на втором плане.

Наше время тяготеет к эффектному и грандиозному, поэтому совершенно понятен ренессанс барочной музыки. Однако он не затрагивает музыки английского барокко, так как она основывается на совершенно противоположных ценностях, не предлагая ни возбуждающей моторики, ни звукового богатства популярной барочной музыки. Благодаря островному расположению своей страны, англичане были достаточно изолированы от европейских течений и могли развивать свой собственный взгляд на искусство и его восприятие публикой; взаимодействие с континентальным искусством было крайне незначительным.

В эпоху барокко, когда во всех других странах основное внимание уделяли внешним эффектам, англичане значительно больше интересовались содержанием и глубиной выражения. Поэтому английская барочная музыка не была концертной, предназначенной для виртуозов, красующихся перед экзальтированной публикой; это утонченная и глубокая музыка для небольшого круга посвященных. Людей, страстно влюбленных в музыку, в Англии было не меньше, чем в Италии или Франции, а может, даже и больше, но им не требовалась приподнятая атмосфера публичного концерта, чтобы слушать музыку. Музыкальная жизнь происходила преимущественно в многочисленных маленьких кружках настоящих знатоков и мастеров. Англичане очень долго были привязаны к инструментам семейства виол да гамба с изысканным и мягким звучанием, поскольку качество и деликатность звука имели для них несравненно большее значение, чем его сила. Они стремились слушать активно, напряженно прислушиваясь. Таким образом, большую часть английской музыки XVII века составляет камерная музыка. Английскую музыкальную жизнь того времени в некоторой степени уместно сравнить с Австрией конца XVIII века, когда процветало «большое» концертное движение, но наиболее существенные достижения состоялись в камерной музыке, прежде всего в жанре струнного квартета. Там также отсутствовала широкая аудитория, и музыка культивировалась во многочисленных любительских кружках, где больше внимания уделяли содержанию музыкального высказывания, чем эффекту. Поэтому неудивительно, что и здесь, и там наиболее значительные свои шедевры композиторы создали именно в сфере камерной музыки. В этом и причина низкой популярности английской барочной музыки: ей, как и камерной музыке классицизма, чужды поверхностные эффекты, поэтому она точно так же отодвинута сегодня на задний план.



Иоганн Цоффани. Портрет семьи Шарп, 1779–1781. Частная коллекция

Джон Купер (1575–1626) и Уильям Лоус (1602–1645) — наиболее характерные и важные композиторы золотого века английской музыки. Распространенное повсюду и во все времена преклонение перед иностранным проявилось здесь в том, что Джон Купер после нескольких лет практики в Италии начал пользоваться и в Англии именем Джованни Коперарио, стремясь походить на итальянца и внушать бóльшее уважение. Этот шаг кажется гротескным, так как при сопоставлении

произведений Купера с композициями современных ему итальянцев заметно, с какой свободой он включает итальянские элементы в рамки чисто английских форм; и какими слабыми выглядят первые итальянские попытки создания трио-сонаты в сравнении с первыми подобными произведениями самого Купера. С другой стороны, очень интересно проследить феномен ассимиляции или, напротив, независимости от национальных стилей на других примерах. В начале XVII века несколько итальянских композиторов перебрались в Англию, чтобы разбогатеть (например, Ферабоско и Лупо), и вскоре начали писать *чисто английскую* музыку, то есть с музыкальной точки зрения стали англичанами. Купер же просто позаимствовал итальянскую фамилию.

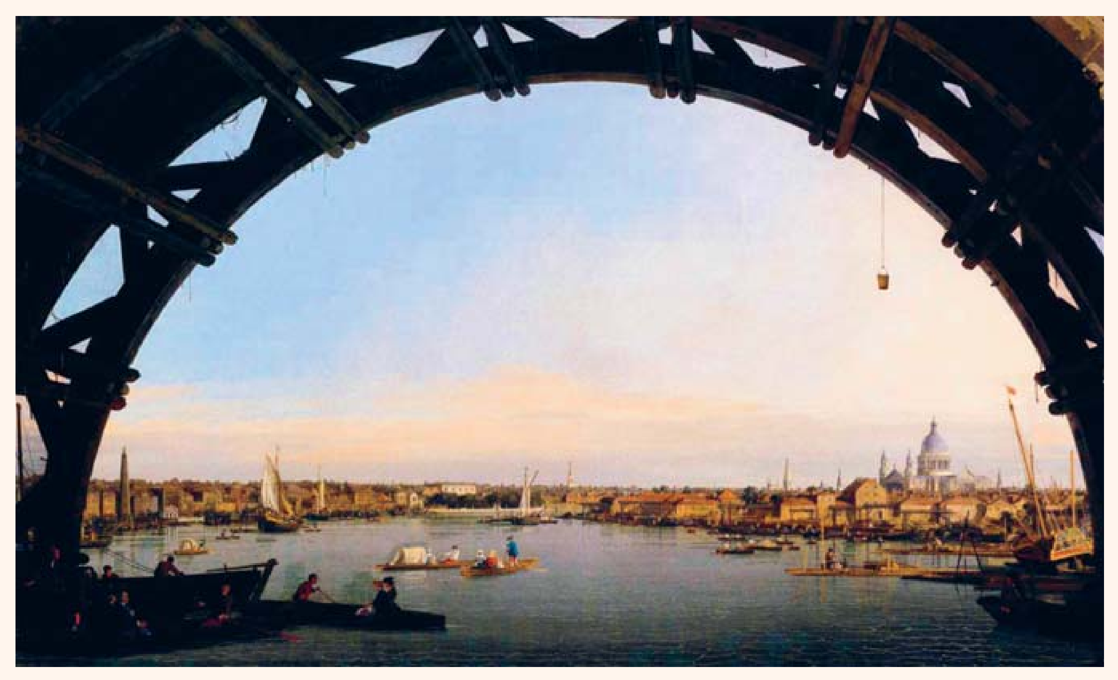
Наиболее знаменитым из учеников Купера был Уильям Лоус — один из величайших композиторов XVII столетия. Карл I не только любил его музыку, но и проявлял к нему чрезвычайную благосклонность. Для этого монарха Лоус написал большинство своих произведений. Когда Лоус погиб в битве при Честере, многие поэты и композиторы создали *Lamenti* в его память; всеми он был признан величайшим. Произведениям Лоуса присущи чрезвычайная изобретательность, поразительно современный музыкальный язык и впечатляющая глубина выражения.

Генри Пёрселл (1658–1695) — последний из длинного ряда выдающихся композиторов, олицетворяющих великую эпоху в английской музыке. Его сочинения как будто указывают, что и он сам осознавал это. Одним из его первых известных произведений был цикл фантазий для нескольких виол да гамба (от трех до семи), в которых цитируются среди прочего темы Джона Дауленда. Форма этих фантазий довольно традиционна и могла бы появиться на семьдесят лет раньше; тем не менее они удивительно авангардны: задуманы, несомненно, как завершение большой эпохи, но вместе с тем направлены в будущее. Пёрселл написал эти фантазии в течение нескольких месяцев, в возрасте двадцати двух лет, и они остались единственными его произведениями для ансамбля подобного типа. Технические и звуковые возможности виол да гамба здесь использованы сполна.



Джон Клостерман. Портрет Генри Пёрселла, ок. 1695. Лондон, Национальная портретная галерея

Более поздние произведения Пёрселла необходимо рассматривать с точки зрения этих композиций. С одной стороны, он использует танцевальные формы того времени, живописные звуковые эффекты и даже форму французской увертюры, постоянно их «англизируя», то есть придавая им более изысканный характер, с дру-



Каналетто. Вид Лондона сквозь арку Вестминстерского моста, 1747. Коллекция герцога Нортумберлендского

гой — возвращается к старинной английской фантазии с ее протяженным и богатым гармоничным развитием.

Хотя эпоха английской барочной музыки заканчивается Пёрселлом, последним ее композитором следует считать Георга Фридриха Генделя, важнейшие годы жизни которого прошли в Англии. Примечательно, что его композиторский стиль сформировался под влиянием специфически английского музыкального климата. Произведения Генделя в значительной степени стали продолжением достижений Пёрселла, без которого их появление было бы невозможно. Нет барочного композитора, чьи мелодии были бы приятнее для слуха, чем мелодии Генделя, что также указывает на непосредственное влияние музыки Пёрселла. Однако то, что сказано выше об английской музыке, к Генделю уже не относится; в конце концов, и Пёрселл в некоторых своих произведениях применял преувеличенные, театральные жесты барокко.

Кончерто гроссо и трио-соната у Генделя

Георг Фридрих Гендель был первым светским человеком среди композиторов своего времени. Еще в начале своей музыкальной карьеры он добился значительных успехов как композитор и как виртуоз, блестяще

импровизировавший на органе. Свои произведения он писал на заказ, зная заранее место исполнения и публику, для которой они предназначались. Его достижения стали возможны в значительной мере благодаря тому, что свои музыкальные повествования он формулировал тем языком, который понимала публика, а также потому, что он, как хороший оратор, приспосабливал свои мысли к уровню аудитории. Произведения Генделя — отражение гармоничной взаимосвязи между композитором и публикой; он осознавал меру нравственной ответственности художника перед слушателем, который, воспринимая музыку, должен становиться другим, лучшим человеком.



Томас Хадсон. Портрет Генделя, 1747–1749. Гамбург, Университетская библиотека

Гендель был хорошо знаком со всеми стилистическими направлениями своей эпохи. С восемнадцати лет он начал работать в гамбургской опере как скрипач, клавесинист и композитор. В двадцать два года, отправившись в Италию, признанный центр барочной музыкальной жизни, он вошел в круг большого мецената искусства, кардинала Оттобони; там он работал с величайшими итальянскими композиторами Корелли и Скарлатти, изучая их стиль. Гендель был разносторонним музыкантом и мог сам сыграть все то, что сочинял. Его культура, свобода изложения и вкус во всех сферах искусства (позже, в Англии, он станет владельцем достойной внимания коллекции картин) поддерживали прирожденную способность касаться чувствительных струн души публики. Уже в гамбургский период Генделя причисляли к знаменитостям международной музыкальной жизни. После его пребывания в Италии в 1706–1710 годах и достигнутых там успехов немецкие княжеские дворы спорили между собой о том, кому выпадет счастье пригласить новую звезду к себе. Гендель знал и к тому же умел использовать свою рыночную стоимость. Он единственный из доклассических композиторов, которому удалось добиться высокого имущественного и социального положения. Сотрудничество с издателями обеспечивало распространение его произведений и надежный доход. Нет ничего странного в том, что многие сочинения Генделя выходили одновременно в разных изданиях, а некоторые из них — в разных версиях и инструментальных обработках.

Генделя открыли в XIX веке еще до Баха, и в так называемой большой музыкальной жизни он традиционно занял более значительное место, чем его ровесник. В Англии даже сформулировали то, что принято считать типично генделевским стилем. Достаточно окинуть взором партитуры больших ораториальных произведений

обоих композиторов, чтобы найти между ними значительные различия. Музыка Баха кажется намного более разработанной, прежде всего средние голоса в ней интесивнее и более независимы в процессе музыкального развития, чем у Генделя, где их надо трактовать в первую очередь как заполняющие голоса; важнейшие мелодические линии у Генделя, впрочем, всегда находятся в верхних голосах. У Баха же все голоса обработаны очень детально, все украшения записаны, импровизации нет места. Напротив, у Генделя важнее выписанная с размахом мелодическая линия, детали часто едва намечены; большинство из них доверено исполнителю, как и обрамление в каденциях и отрезках da capo. Примат мелодии у Генделя в сопоставлении со старательной обработкой отдельных партий у Баха дает нам ключ к содержательной интерпретации этой музыки.

При переосмыслении наследия Генделя, которое началось (невероятно!) почти сразу же после его смерти, постепенно становились все более очевидными возможности подчеркнуть его монументальность. Описанный выше линеарный способ композиции мог побуждать к интерпретации, усиливающей звуковой блеск. Подобные интерпретации настолько хорошо гармонировали с тогдашним представлением о барокко и, возможно, с тем образом светского человека, который воплощал Гендель, что этот генделевский стиль был признан адекватным и стал общепринятым. Не забывая о распространенном заблуждении относительно тяги стиля барокко к великолепию, а также о том, что главные произведения Генделя созданы в период, уже выходящий за рамки барокко, можно утверждать: с чисто музыкальной точки зрения этот генделевский стиль довольно убедителен и доступен для понимания. Звуковой монументализм, родившийся из манеры интерпретации минувшего столетия, бесцеремонно перенесли на саму музыку: темпы растянули, резко акцентировали аккордовую фактуру — и в результате появился гармонический, монументальный и вместе с тем примитивный стиль, который дарит удовлетворенному слушателю душевное равновесие. Такой

Каналетто. Нортумберленд-хаус в Лондоне, 1752. Частная коллекция





Дом Генделя на Брук-стрит в Лондоне (справа)

способ исполнения вскоре был признан квинтэссенцией барочной музыки: гигантские музыкальные массы с помощью очень простых и вместе с тем помпезных аккордовых соединений создают что-то наподобие атмосферы детского праздника.

Относительно простая фактура, доминирование мелодии, аккомпанирующая роль средних голосов — все это отсылает уже к классицизму. Вне зависимости от того, сознавали ли это композиторы, в их музыке отражались общественные проблемы. История музыки показывает, что эзотерическая, сложная и полифонически изысканная музыка рассчитана на узкий круг просвещенных слушателей. Она оперирует своего рода тайным кодом, соответствующим культуре слушателей. С другой стороны, та музыка, которая хочет нравиться «народу», прежде всего мелодична и написана, так сказать, для голоса с аккомпанементом; это музыка для «чувств». Музыкальная жизнь в Англии во времена Генделя была устроена более демократично, чем на континенте: слушателями его опер и ораторий были самые простые люди.

Если разумно применить к произведениям Генделя старинные правила, относящиеся к составу исполнителей, артикуляции, темпу, динамике, орнаментике, то перед нами вдруг предстанет стройная и легкая музыка. Первенство мелодии обретает смысл, вместо пустого пафоса возникает ясное и доступное высказывание. Сама музыка в итоге все больше приближается к произведениям представителей раннего классицизма и даже к Моцарту. Сила ее не в количестве исполнителей, но прежде всего в содержании. Для исполнения «Мессии» в распоряжении Генделя было двадцать семь хористов и настолько же скромный по составу оркестр. (Большие оркестры использовали только в концертах на открытом воздухе, в торжественных случаях и других особых обстоятельствах.) Нет никаких оснований предполагать, что небольшие ансамбли, для которых писалась музыка, Гендель воспринимал как ограничения или временное явление; многие детали возможно реализовать только с таким составом.
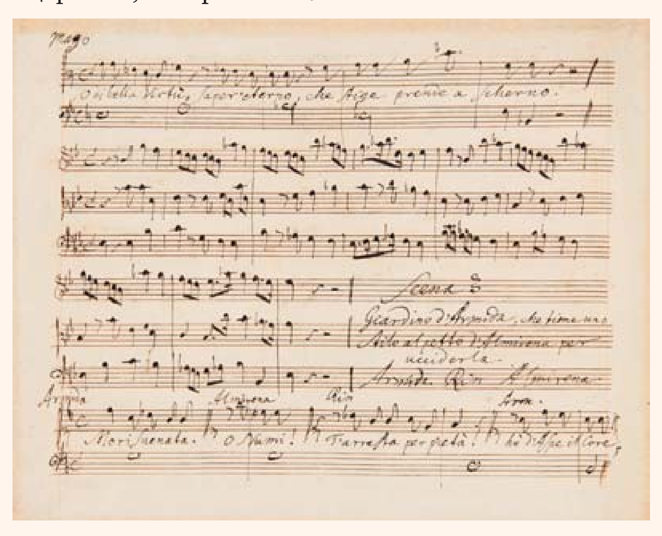
Для генделевских колоратур и вообще для его музыкального языка большое значение имеет выразительная артикуляция нот малых длительностей — принципиального элемента звукового языка того времени. Все старинные теоретические трактаты особенно подчеркивают важность верного акцентирования этих коротких фраз, подобных слогам и словам речи. На практике мы видим новые перспективы, открывающиеся перед ис-

полнителем и слушателем, и замечаем, что подобный вид артикуляции можно использовать со смыслом лишь в относительно маленьком коллективе. В большом хоровом или оркестровом ансамбле все размывается или, наоборот, акценты кажутся назойливыми и преувеличенными. Подобное происходит и с темпами: если в соответствии с традицией выбираются быстрые темпы, то их, безусловно, надо воплощать стройным и подвижным звуковым аппаратом. Идеальное слияние звуков, обеспечивающее необходимую отчетливость и прозрачность, можно получить лишь с помощью инструментария той эпохи. Цель интерпретации, основанной на этих принципах, — разработка современного генделевского стиля. В этом случае слушатель должен вновь занять активную позицию и не удовлетворяться полуфабрикатами, которые при внимательном вслушивании оказываются кашей из роскошных, но неразличимых звуков. Итак, музыка не просто льется с эстрады, пока слушатель с удовольствием купается в половодье звуков; музыка возникает лишь в результате общих усилий исполнителя и слушателя в активном осмыслении звуковой речи. Точная интерпретация, исходящая из исторических предпосылок, мне представляется не только наиболее соответствующей произведению, но и самой современной.

Concerti grossi Генделя, как и его органные концерты, первоначально сочинялись в качестве интермедий, увертюр, музыки для исполнения во время антрактов его опер, кантат и ораторий; но это не означает, что они представляют собой второстепенную музыку. Напротив, есть сведения, что слушатели ораторий Генделя очень живо интересовались органными концертами, которые исполнялись между частями. Более того, эти концерты, сыгранные для заполнения пауз, часто слушали с большим вниманием, чем главное произведение.

Двенадцать Concerti grossi op. 6 Генделя были написаны практически один за другим между 29 сентября и 30 октября 1739 года. Такой подход совершенно нехарактерен для Генделя: работая над очередным произведением, он обычно использовал свои более ранние сочинения. (Тем не менее и здесь есть отдельные фрагменты из других произведений, но в значительно

Автограф партитуры оперы Генделя «Ринальдо», 1711. Кембридж, Музей Фицуильяма





Томас Гейнсборо. Портрет Луизы Скрайн, леди Клардж, 1778. Бат, Музей искусств Холберн

меньшем количестве, чем в иных композициях.) Характерные особенности этих двенадцати концертов обусловлены едиными обстоятельствами создания цикла и ансамблем единого состава: изначально обязательными для этих концертов были только струнные и один инструмент для реализации гармоничной основы — continuo. Несмотря на то что позднее к некоторым из концертов Гендель собственноручно дописал партии деревянных духовых инструментов, они сохраняют характер ad libitum и могут быть заменены без ущерба содержанию; вместе с тем это наглядно показывает, как действовал композитор при необходимости увеличения ансамбля. Таким образом, перед нами модель, которая безусловно соответствует и другим генделевским концертам.

В своих Concerti grossi Гендель не придерживался ни одной из общеупотребительных в то время точных формальных схем, но применял выборочно три образца: во-первых, форму старинной церковной сонаты с ее последовательностью частей «медленная — быстрая — медленная — быстрая» (медленная часть при этом могла быть уменьшена до короткого вступления в несколько тактов); во-вторых, новейшую форму итальянского концерта Вивальди с последовательностью частей «быстрая — медленная — быстрая» (с развитой автономной медленной частью), и, в-третьих, французскую оркестровую сюиту с увертюрой в качестве вступления и многочисленными танцевальными частями. Однако последовательность частей в каждом из концертов отличается: композитор комбинировал разные схемы по своему усмотрению.

Гендель, по-видимому, любил завершать свои порывистые виртуозные концерты легкой и простой танцевальной частью, чаще всего менуэтом. Это абсолютно не согласовывается с нашей традицией «эффектного» окончания, которое срывает аплодисменты. Слушателя нельзя было оставлять в возбужденном состоянии — наоборот, после смятения, вызванного разнообразными музыкальными аффектами, следовало вернуть ему душевное равновесие. Отдых и успокоение после пережитого волнения и восторга как бы предусмотрены композицией произведения. Гендель, несомненно, стремился потрясти и восхитить своих слушателей, возбудить их нервы, но затем исцелить и отпустить в гармонии.

Оригинальное название первой редакции, изданной Уолшем в 1740 году под надзором Генделя, извещало: «Двенадцать больших концертов в семи частях для четырех скрипок, альта, виолончели и continuo для кла-

весина. Сочинение Георга Фридриха Генделя. Издано автором. Лондон...» Упоминавшиеся ранее гобойные партии здесь опущены, как и цифровка в партии виолончели соло, что указывает на возможность применения второго инструмента в партии continuo. Гендель, скорее всего, выбрал простейшую версию, которая имела больше шансов найти покупателей, тем более что еще со времен Корелли и Муффата разнообразные способы исполнения концертов такого типа были довольно хорошо известны и каждый музыкант мог изменить их инструментовку, сообразуясь со своими возможностями и местом исполнения.

Concerti grossi Генделя очень близки концертам Корелли, первооткрывателя формы кончерто гроссо, соответственно и способ их исполнения должен быть довольно сходным. К счастью, есть достойный доверия свидетель, который описал стиль Корелли и следовал ему в своих собственных произведениях: Георг Муффат. Он имел возможность слушать первые Concerti grossi Корелли в Риме под управлением автора, что и побудило его к сочинению аналогичных произведений: «Думаю, верно, что те прекрасные, совершенно нового рода концерты, услышанные мною в Риме, глубоко воодушевили меня, внушив мне несколько замыслов». Далее он описывает разнообразные варианты исполнения: «Можно играть их и только тремя инструментами». (Это особенно касается concerti grossi Генделя, которые задуманы в целом наподобие трио-сонаты; партию альта он прибавил уже по окончании композиции, поэтому временами она кажется настоящей партией obligato, иногда же воспринимается как инородное тело, возникающее вне логики ведения голосов в просветах музыкальной ткани.) «Их можно играть *a quattro*», просто объединяя soli и tutti. Если «полному *concertino a tre* с двумя скрипками и виолончелью» противопоставляется кончерто гроссо, полный оркестр, альты могут быть сдвоенными «в подобающей пропорции» или в зависимости от количества имеющихся первых и вторых скрипок. Эти concerti grossi могут исполняться как малыми, так и очень большими оркестрами, на что указывает традиция, идущая от Корелли. На титульной странице своих Concerti grossi 1701 года Муффат еще пишет, что такие произведения могут играться небольшим ансамблем, «но еще лучше ансамблем, разделенным на два хора, а именно один большой и один малый». Concertino, то есть трио солистов, надлежит исполнять «только в соединении с органом»; иначе говоря, надо иметь отдельный инструмент для реализации continuo (этим объяс-



Ян Франс ван Дувен. Портрет Арканджело Корелли, ок. 1697. Берлин, Шарлоттенбург

няется добавление цифровки Генделем в партию виолончели continuo в автографе и других источниках). Муффат упоминает также о привлечении гобоистов (ad libitum): «Действительно… несколько французских гобоев… могут звучать очень привлекательно». При определенных условиях он даже склонен поручить им, а также «хорошему фаготисту» сольные партии трио. Столь гибкие возможности интерпретации остались главной характерной особенностью формы concerto grosso. Это означает, что от Корелли вплоть до Генделя и даже позднее сохранялась не только форма, не менее живучими оказались исполнительские традиции. Concerto grosso для нескольких поколений музыкантов означало определенный жанр инструментальной музыки и вместе с тем присущий ему способ исполнения.

С этой точки зрения очень важен вопрос размещения музыкантов на сцене. Источники того периода постоянно описывают хоры (точнее, инструментальные группы), расположенные на довольно большом расстоянии вширь или вдоль всего помещения. Когда в наше время concertino (трио солистов) исполняется первыми пультами оркестра — что, к сожалению, случается очень часто, — теряют смысл многие эффекты, которые в партитуре кажутся очевидными и были предусмотрены композитором. Например, такое разделение голосов, как в трех начальных тактах первого концерта, где во

Неизвестный художник. Музыканты, ок. 1775. Нюрнберг, Германский Национальный музей



вторых половинах такта две сольные скрипки играют отдельно от остальных, не имеет никакого смысла, если они играются скрипками, сидящими в оркестре. Но если concertino размещено отдельно, это воспринимается как диалогическая реакция на tutti (есть много других подобных мест). Точно так же и поочередная игра ripieno и concertino для выполнения своих задач требует обособления в пространстве.

Во время концертов мы пробовали разные варианты расположения и пришли к выводу, что все предусмотренные композитором эффекты можно передать лучше всего, если concertino — с отдельным инструментом для реализации continuo — размещается с правой стороны в глубине, то есть сбоку и вместе с тем дальше, чем ripieno.

При таком расположении, с одной стороны, диалог между concertino и ripieno становится более четким, а с другой — полностью проявляют себя звуковые эффекты, представленные в некоторых местах (например, в тактах 27–40 и соответствующих им вступлениях четвертой части Концерта № 2, в четвертой части Концерта № 5). Кроме того, части, в которых concertino и ripieno играют вместе, приобретают своеобразный и убедительный колорит, когда весь звуковой материал будто охватывается инструментами continuo; и так как высокий голос звучит не только с привычной левой стороны, но также и с правой, появляется интересный пространственный эффект.

Continuo можно трактовать в каждом концерте и даже в каждой части по-разному: два клавесина (один для ripieno и один для concertino), а также, может быть, орган и одна или несколько лютен, которые можно применять всевозможными способами.

Относительно деревянных духовых инструментов известно, что Гендель, как и многие другие композиторы той эпохи, а также его предшественники в Англии (такие как Генри Пёрселл), часто использовал гобои и фаготы, не обозначая их специально в партитуре: это зависело прежде всего от конкретных обстоятельств и имеющихся музыкантов. Если взять Концерты № 1, 2, 5 и 6, то можно применить здесь деревянные духовые, как и задумано Генделем. Тут видно, что гобои и фагот должны дополнять и закруглять звучания ripieno в довольно больших ансамблях, придавая блеск виртуозным вступлениям благодаря точному очерчиванию начальных и заключительных звуков колоратур, а также во вступлениях со сложной мелизматикой, делая фактуру более четкой за счет исполнения основного голоса без

украшений. В соответствии с этим можно прибавить один или два гобоя и один фагот, например, в Концертах № 3, 4, 5, 8, 9 и 12. С другой стороны, Концерты № 7 и 11 предназначены, вероятно, только для струнного состава.



Неизвестный художник. Портрет музыканта, перв. пол. XVIII в. Кембридж, Музей Фицуильяма

Мне хотелось бы указать на одну особенность барочной нотации, которой почти не уделяют внимания и которая очень часто встречается у Генделя: соединение отрезков в один длинный такт, определяющий их артикуляцию и фразировку. Такой способ записи, достаточно понятный каждому музыканту, к сожалению, не учитывается почти ни одним из современных изданий, поэтому практически невозможно определить, как записал произведение сам композитор. Соединение нескольких тактов в один заключается в том, что обязательный метр (например, $^3/_4$) следует из определения, а тактовые черточки ставятся лишь каждый четвертый такт, к тому же иногда и нерегулярно. Некоторые музыковеды полагают, что так написано исключительно для простоты: так удобнее записывать вступления с очень мелкими нотами; однако я абсолютно убежден, что здесь идет речь о продуманном способе записи, который во всяком случае нужно воспроизводить в нотных изданиях, а не ограничиваться упоминаниями где-то в комментариях. В Concerti grossi op. 6 семнадцать раз встречается такая форма записи.

Concerti grossi op. 3 известны также как «гобойные концерты». Так их назвали в XIX столетии, противопоставив Concerti grossi op. 6, которые считались «струнными концертами» и соответствующим образом исполнялись. С того времени наши представления об этих произведениях и способах их исполнения изменились настолько, что эти определения утратили смысл. В «гобойных концертах» можно найти самые разные сочетания, где почти все инструменты исполняют функции солистов: блокфлейты и поперечные флейты, гобои, скрипки, виолончели; в «струнных концертах» также применяются гобои и фагот для придания tutti соответствующей окраски и очерчивания более выразительных контуров.

Теперь перейдем к *трио-сонатам* Генделя. Эта форма по сути очень близка к concerto grosso: группа сольных инструментов в concerto grosso или concertino состоит как у Корелли, так и у Генделя из двух скрипок (или из двух духовых высокой тесситуры в концертах для духовых инструментов) и continuo. Таким образом, concerti grossi представляют собой расширенные, «концертирующие» трио-сонаты. Трио-соната — наиболее

характерная форма барочной камерной музыки, ее расцвет приходится на период между началом XVII и серединой XVIII века. Очень интересно проследить ее возникновение и эволюцию, наблюдая изменения в музыке и культуре на примере этой маленькой формы.

В XVI веке впервые возникла полностью самостоятельная инструментальная музыка. Ее формы заимствовались из итальянского мадригала и французского шансона, а также, безусловно, из народной танцевальной музыки и в дальнейшем развивались в соответствии с типичными фигурами инструментов того времени. Эти инструментальные *канцоны* (или «фантазии») писались для трех — пяти равнозначных голосов, которые проводились имитационно. Когда в начале XVII века, в противоположность инструментальным и вокальным ансамблям предшествующих столетий, начал доминировать солист, музыкант-одиночка, стиль многоголосной инструментальной музыки также изменился. Крайние голоса, сопрано и бас приобрели большую значимость, а функция средних голосов постепенно сводилась к заполнению и аккомпанементу. Правда, число голосов очень часто возрастало до шести, но такое увеличение мнимо: в действительности это было все то же пятиголосие с удвоенным сопрановым голосом. Два верхних голоса были равноправными, но выполняли совершенно новую, истинно барочную функцию: они должны были «концертировать» друг с другом и против друг друга, вступая в диалог.



Неизвестный художник. Портрет музыканта, перв. пол. XVIII в. Кембридж, Музей Фицуильяма

Барокко воспринимало музыку как «язык звуков», и солист выстраивал свое «сообщение» в соответствии с правилами риторики. Конечно, наиболее интересная форма беседы — диалог, разговор, диспут; это и стало главной причиной появления в барочной музыке двух и более солистов. Если из шестиголосного изложения с двумя верхними солирующими голосами (типичного для Браде, Шайдта, Монтеверди) изъять средние голоса, выполняющие функцию continuo, и оставить двум сольным голосам только басовый голос, то получится трио-соната; так выстраивались первые трио. Первые настоящие трио-сонаты обнаруживаются в сборниках балетных интермедий и канцон первого десятилетия XVII века.

Очень рано появляются две принципиально различные формы: танцевальная сюита (позже sonata da camera), пришедшая из балета, и симфония или соната (sonata da chiesa), возникшая из инструментальной канцоны. В XVIII веке эти две формы снова смешиваются, к сонате da camera прибавляется вступление, характер-

ное для церковной сонаты, а в сонату da chiesa иногда вставляли менуэт или жигу. (Дальнейшая эволюция приводит уже непосредственно к форме классической сонаты.) Трио-соната тесно связана со скрипками. Все итальянские скрипачи и композиторы XVII столетия, такие как Марини, Уччелини, Пезенти, Каццати, Легренци, Корелли, Вивальди, писали трио-сонаты прежде всего для двух скрипок и basso continuo (клавесин с виолончелью, которая вела линию баса). В других странах, естественно, тоже сочиняли трио-сонаты либо непосредственно на основе итальянских образцов (в этом случае эволюция формы происходила аналогичным образом), либо добавляя к ним новые стилистические элементы, как Марен Маре или Куперен. Во французских произведениях этого типа итальянский стиль встречается с совершенно иной традицией. Главный элемент в них — не диалог. Наоборот, два верхних голоса совместно «говорят» одно и то же крайне изысканным и артикулированным языком. Французские композиторы не уделяли такого внимания скрипкам, как их итальянские коллеги, и часто в своих трио использовали духовые инструменты — флейты и гобои, а также виолы да гамба. Немецкие композиторы XVIII столетия были прежде всего мастерами «смешанного стиля», который соединял итальянские и французские черты. В значительной степени это проявляется и в трио-сонатах Баха, Телемана и Генделя, где стилистическая пестрота уравновешивается индивидуальным стилем композиторов. Трио-сонаты позднего барокко объединяют все элементы, характерные для этого жанра на протяжении его столетнего развития, будь то формальные признаки церковной или камерной сонаты, особенности средств выразительности итальянских и французских музыкантов или, наконец, применение самых разнообразных инструментов.

Филипп Мерсье. Концерт в парке (Портрет детей Георга II), 1733. Лондон, Национальная портретная галерея
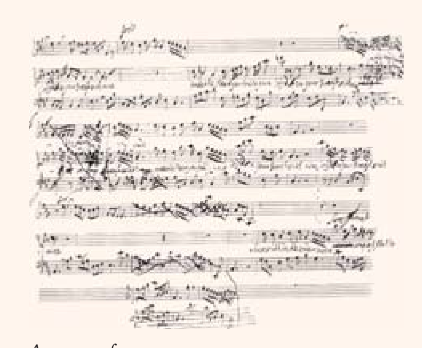


О чем говорит нам автограф

Довольно распространено заблуждение, будто ноты для музыканта — это только графические знаки, указывающие, какие звуки следует играть, как быстро, с какой силой, с какими оттенками экспрессии. Нотная запись как отдельных партий, так и партитуры, помимо чисто информационного содержания, обладает некой силой внушения, магией, которая не оставляет равнодушным ни одного восприимчивого музыканта, хочет он того или нет. Это излучение свойственно и печатным нотам, но значительно больше касается рукописей, сильнее же всего проявляется в автографе, написанном рукой композитора. Для каждого музыканта запись нот — это графическое представление звуковых событий, которые разыгрываются в его воображении. Естественно, эмоциональная составляющая влияет также и на письмо: просто невозможно записать ошеломляющее allegro или захватывающее дух движение гармоний деликатными и аккуратными нотками; экспрессия каждого фрагмента каким-то образом отражается в нотации, а потом неизбежно передается исполнителю, который может этого даже не осознавать. Поэтому так важно изучать исполняемое произведение в первоначальной форме, желательно по оригинальной партитуре или хотя бы хорошо изданному факсимиле. Осознанные или интуитивные открытия, случившиеся благодаря магическому внушению записи, могут оказаться очень важными для интерпретации.

Факсимиле оригинальной партитуры оратории «Иеффай» Генделя дает нам волнующую и вдохновляющую возможность познакомиться с методом работы композитора, а также значительное количество непосредственных исполнительских указаний, которые невозможно сохранить в печатной партитуре. Гендель писал еще в традиционной системе, насчитывавшей к тому времени уже около полутора веков, то есть прежде всего крайние голоса, бас в качестве фундамента и один или два верхних голоса. Иногда на этом первом этапе работы он записывал такие варианты оркестровки, как вступление новых инструментов, а порой и средние вокальные и инструментальные партии, если они проводились контрапунктически; нотоносцы, предназначенные для остальных голосов, он оставлял пустыми. В речитативах он просто вписывал слова текста между двумя существующими для этого нотоносцами,

пока не сочиняя музыки. В конце страницы всегда стоит пометка, касающаяся хода работы, например: «начат 21 января», «акт I закончен 2 февраля», «завершен 13 августа 1751» и т. д.

Из всего этого очевидно, что первый этап работы означал для Генделя процесс композиции в узком значении этого слова, после которого произведение считалось «завершенным», то есть сочиненным полностью. Такой подход не был исключением — это старый академический метод работы. Многие произведения XVII и XVIII столетий, преимущественно из Италии и Франции, сохранились лишь в таком незавершенном, по нашим представлениям, виде. «Заполнение», дописывание вокальных или инструментальных голосов, отсутствующих в рукописи, не считалось значимой частью композиции и входило в задачи исполнителей; существовало четкое разделение между произведением и его исполнением. Это принципиальное различие прослеживается и в партитурах Генделя, который по завершении этапа композиции писал «Окончено», а после *второго* этапа, когда он сочинял средние голоса, что-то сокращал или расширял, исправлял арии, вносил изменения в текст, обрабатывал речитативы, на партитуре появлялась надпись: «Готово». При этом у Генделя две стадии работы довольно легко отличить по способу письма: старательному, упорядоченному, прозрачному во время первого этапа и поспешных набросков во время второго. В партитуре «Иеффая» есть дополнительная характерная особенность. Прогрессирующая болезнь глаз, вынуждавшая Генделя постоянно прерывать работу, сказывалась и на письме: перед кризисом оно выглядит совершенно иначе, чем после; по фрагментам, появившимся после 13 февраля 1751 года, мы видим, что он вынужден был подносить бумагу почти вплотную к глазам, чтобы писать.



Автограф партитуры оратории «Иеффай», 1751. Лондон, Британская библиотека

На втором этапе работы особенно хорошо заметен объем изменений, сокращений и переработок этого произведения. Изучая этот процесс, мы постоянно обнаруживаем, что Гендель, сочиняя определенные фрагменты, позже приходил к убеждению, что они не подходят к ранее определенному разделу, перечеркивал их и заменял другими. Некоторые фрагменты он заимствовал из своих ранних композиций, бывших под рукой, или из отвергнутых элементов другого произведения либо сочинял заново. Перечеркнутые отрывки редко исчезали бесследно, часто возникая в новом контексте в рамках иного произведения. Эти перестановки, несмотря на значительные расхождения, требовавшие

контрафактуры или переноса в другой регистр, не меняли основного эмоционального характера музыки; можно даже утверждать, что такие сочинения в их окончательном виде только выигрывали по силе воздействия. (Подобный метод работы близок к пародийным приемам, столь искусно разработанным Бахом, когда более позднее, пародированное произведение с новым текстом в результате становилось более убедительным.)



Старое здание театра Ковент-Гарден, где впервые была исполнена оратория «Иеффай». Гравюра из книги «Микрокосм Лондона», 1808

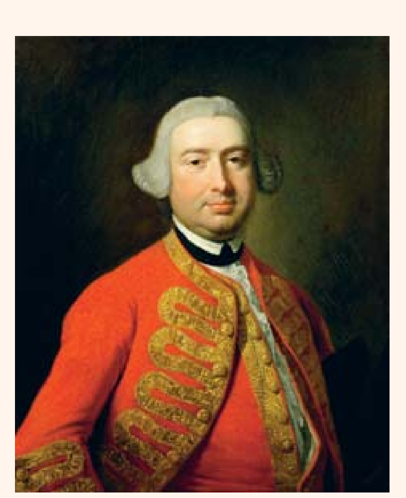
Гендель заимствовал фрагменты не только своих старых произведений, но и, не колеблясь, композиции других мастеров, особенно хорошо подходившие ему с точки зрения выразительности: так, характерный отрывок первых и вторых скрипок из Концертино фа минор Перголези он использовал как партию облигатных скрипок в хоре «Doubtful fear» (такты 54–63), придав гомофоническому призыву «Hear our pray'r» особую напряженность. Эту вставку Гендель, бесспорно, сделал на первом этапе работы: в рукописи хорошо видно, что обе скрипичные партии были написаны ранее всего остального.

Ария Иеффая «Waft her, angels, through the skies...» удивительно отчетливо показывает поиски окончательного варианта авторской партитуры. От первого этапа работы, вопреки распространенному мнению, здесь остались, кажется, только первые такты вступления; видно, как Гендель выбрасывал отдельные такты или целые страницы, как поправлял, снова зачеркивал... Со всеми исправлениями ария занимает семь страниц, из которых разве что три остались в окончательной версии.

Среди важнейших сведений, которые может донести до нас рукопись, стоит вспомнить многочисленные поправки темповых указаний: ария «Tune the soft melodious lute» первоначально была отмечена Генделем как Larghetto, которое со временем он зачеркнул и заменил на Andante. Такие обозначения тогда в равной степени указывали как на характер, так и на темп: Larghetto не только более подвижно, чем Largo, но и отличается иной выразительностью. Andante очерчивает не только техническую сторону произведения, выдержанного в относительно закрепленном темпе, основанном на шагающих басах, но вместе с тем предостерегает и от слишком медленного темпа. Такого рода примеров довольно много. Определенные указания относительно темпа и фразировки возникают из метра,

из тактовых черт и пауз: как и большинство композиторов этой эпохи, включая Баха, Гендель расставлял тактовые черточки в отрезках разной протяженности, выявляя таким образом реальные размеры отрезков, создающих некую логическую целостность (этот очень практичный метод, к сожалению, зачастую игнорируется современными издателями).

Чем глубже мы погружаемся в этот вопрос, тем больше понимаем, что никакие самые лучшие издания и редакции не могут заменить музыкантам авторских рукописей. Помимо силы внушения автографа, которую не способно передать ни одно печатное издание, рукописи содержат множество конкретной информации, которую мы стремимся получить, насколько это возможно, из первого и наиболее адекватного источника, а не искать ее где-то в пространных комментариях редактора.



Томас Хадсон. Портрет Джона Бэрда, первого исполнителя партии Иеффая, 1743 (?). Лондон, Музей Фаундлинг

Танцевальные формы — сюиты Баха

Сюита как название музыкальной формы означает «ряд» — последовательность произведений, прежде всего танцев. Однако Бах свои сюиты никогда так не называл, распространяя на все произведение название важной вступительной части цикла — увертюры. Баховские увертюры тем не менее представляют собой самые настоящие сюиты и последние образцы этого очень старого жанра.

При зарождении в западной музыке настоящего многоголосия в XII веке танцевальная музыка исполнялась профессиональными менестрелями и была частью народной музыки; никто и не думал трактовать ее наравне с ученой музыкой, религиозной или светской. Музыканты, занимающиеся этими двумя типами музыки, редко контактировали между собой. Наивысшее достижение менестрелей — участие в ансамбле, исполняющем религиозную музыку в церкви, на что духовные власти смотрели весьма неблагосклонно. Но вопреки всему, на протяжении довольно длительного времени религиозная и светская музыка взаимно влияли друг на друга. Менестрели исполняли свои танцевальные песни как перед крестьянами, так и перед вельможами; таким образом, с одной стороны, виртуозность менестрелей проникала в светскую и религиозную музыку высших слоев общества, а с другой — старые традиционные народные танцы со временем

начали исполнять многоголосно и, не желая отказываться от характерного для ученой музыки звукового великолепия, разукрашивали отдельные партии искусной орнаментикой. К сожалению, о самой танцевальной музыке той эпохи мало что известно, ее не записывали, а лишь передавали от одного поколения менестрелей к последующему, естественно постепенно их модернизируя.

Определенные танцы почти с самого начала состояли из двух частей: за медленным танцем в характере поступи следовали прыжки. Музыкант дважды играл ту же самую мелодию, лишь изменяя ее ритмическую структуру: сначала сдержанно, а потом живо, с огнем. Медленный танец часто исполнялся в четном размере, а быстрый — в нечетном. Такую пару танцев можно считать зародышем сюиты.

Характер танцев, безусловно, постоянно приспосабливался к господствующей моде. Кроме того, надо отметить изменение социального статуса отдельных танцев, которые из простых сельских танцев превратились в модные придворные, а потом уступили место новым танцам, ставшим популярными в светском обществе. Первые сборники танцев, объединенных, как правило, по жанрам, были опубликованы в XVI столетии. Именно таким образом были упорядочены танцы в сборниках Пьера Аттеньяна 1529 и 1530 годов. Музыканты должны были самостоятельно составлять «сюиты», подбирая быстрый танец, соответствующий определенному медленному.

Границы, разделяющие два типа музыки, «ученую» и танцевальную, строго соблюдались, но, несмотря на это, танцевальная музыка служила для ученой первичным, неисчерпаемым и поистине животворным источником. Благородная ученая музыка не могла в течение длительного времени игнорировать такую удивительно жизнеспособную конкурентку. Постепенно виднейшие композиторы тоже стали сочинять танцы. Тем не менее еще продолжительное время сохранялась дистанция или, другими словами, разница в социальном положении между творцами ученой светской или религиозной музыки и композиторами музыки танцевальной. (Еще в XVII столетии балеты в парижских операх сочинялись балетмейстером, а в венских операх — «балетным композитором» Генрихом Шмельцером, сочинявшим также и «серьезную» музыку.)

Освоив этот богатейший источник вдохновения, великие композиторы неустанно занимались развитием и стилизацией разнообразных форм, создавая ис-

кусные модели, в которых уже сложно распознать первоначальный танец. Таким образом, помимо музыки утилитарной, возникло множество сборников музыки, которая уже вовсе не предназначалась для танцев, а задумывалась как чисто инструментальная, исключительно для удовольствия слушателей и исполнителей. В 1612 году во вступлении к «Терпсихоре» Преториус писал: «Танцы любого типа, также и те, которые исполняются французскими мастерами в присутствии вельмож во время праздников, могут хорошо служить для развлечений и забав». Танцевальная музыка, создававшаяся для концертов, с самого начала носила праздничный, пышный характер.

Отсутствие родственной взаимосвязи между короткими танцевальными пьесами негативно влияло на целостность произведения. Искусственное установление тематических связей между частями также не давало удовлетворительных результатов. Необходимо было найти соответствующую начальную часть, которая могла бы придать сюите как циклу самостоятельный и завершенный вид. Традиционно в начале сюиты размещали более или менее подходящие части, заимствованные из длинного ряда танцев, — пышную павану, вышедшую из моды в начале XVII века, или серьезную аллеманду, которую не танцевали уже с середины XVII века (как уверяет Мерсенн), но которая оставалась все же одной из самых популярных частей сюиты. Впрочем, во второй половине того же столетия для вступления пробовали применять части свободной формы. Англичанин Мэтью Локк в Consort-Suites для ансамбля из четырех гамб использовал с этой целью фантазию, австриец Генрих Бибер в своей Mensa sonora (1680) — итальянскую сонату.

В течение XVII столетия наряду со старой танцевальной музыкой (в буквальном понимании), а также сюитой, составленной из стилизованных танцев для концертного исполнения, появилась и другая форма чисто инструментальной музыки: многоголосная соната. Ей предшествовали разнообразные формы вокальной музыки, и предназначалась она прежде всего для исполнения в соборах. Adagio и allegri в такой сонате возникли из фантазий и не имели никакой связи с танцами; будучи непосредственными потомками произведений имитационного стиля Палестрины и старых фламандцев, они основывались на «фугированной» технике: отдельные голоса вступали поочередно с одинаковым мотивом и принимали участие в дальнейшем развитии произведения как равные партнеры. Сюита

и соната, две значительные представительницы инструментальной музыки, были вместе с тем и музыкальным символом обособления профанного от сакрального, или, скорее, двора от церкви. Соната также сыграла определенную роль в движении сюиты к цельной форме: она могла с успехом применяться как вступительная часть, поддерживая своей компактностью неоднородную серию танцев.

Во Франции времен Людовика XIV сюита приобрела свой окончательный вид и стала репрезентативной формой придворной светской музыки. Гениальный придворный композитор Люлли на основе старинного «ballet de cour», создал типично французскую форму оперы, в которой балет играл ведущую роль. Оперы Люлли были насыщены самыми разнообразными танцами, мелодии которых превращались в модные песенки. Танцы из опер, собранные в сюиты, исполнялись перед королем и во дворцах знати. И хотя Люлли никогда не писал сюит в прямом значении этого слова, его оперные сюиты стали образцом формы под названием «французской сюиты», которую его ученики и конкуренты распространили по всей Европе. Эти произведения открывались заимствованной у оперы увертюрой, что автоматически устраняло главное препятствие на пути объединения формы в единый цикл. Созданная Люлли увертюра придала французской сюите ее окончательный вид.

В самых первых французских операх обычно исполнялись инструментальные вступления, восходящие к парам торжественных танцев: интрада — куранта или павана — гальярда. Люлли в своих увертюрах объединил медленную вступительную часть с фугированной серединой, в которой находилась сольная партия, чаще всего гобойная, и заключительной частью, тематически связанной с началом. Для крайних частей он применял пунктирную аллеманду, прошедшую испытание в качестве вступительной части. Не имея возможности ее расширить, он вставил между двумя ее отрезками итальянскую фугированную сонату. Этот гениальный замысел придал увертюре à la française (контрастной вступительной части сюиты) форму, которая сохранялась в течение долгих десятилетий. Сложившаяся таким образом сюита была настоящим воплощением французского духа: ее характеризуют предельная свобода композиции, сжатость изложения, точность и ясность деталей.

С точки зрения композиции здесь царила безграничная свобода, недопустимая ни в какой иной му-



Анри Жиссе. Людовик XIV в роли Аполлона в «Балете ночи», 1653. Париж, Национальная библиотека Франции



Анри Жиссе. Костюм лютниста для «Балета ночи», 1653. Париж, Национальная библиотека Франции

зыкальной форме. Это касалось как композиторов, которые могли включать в сюиту практически любой замысел, так и исполнителей, которые могли и даже были вынуждены подбирать отдельные части и выстраивать их, следуя собственной фантазии. Не было никаких установленных правил относительно порядка частей: в рамках этой формы существовали даже сюиты (например, сюиты придворного гамбиста Маре), где было по несколько однотипных частей, из которых можно было выбирать в соответствии с настроением и обстоятельствами. Эту свободу, однако, компенсировали большая точность и сжатость формы отдельных частей. Старались, чтобы они были очень короткими, с совсем простыми мелодиями. Они должны были походить на остроумные и лаконичные афоризмы. Леблан писал в 1740 году: «Уподобление танцу через систему тонов в виде комплекса нескольких поворотов, похожих на сплетение шагов в танцах с фигурами; регулярность в границах определенного количества тактов... все это придало форму тому, что мы называем произведением, представляющим поэзию в музыке» (в противоположность «прозе» сонат). «Французский народ, стремясь к признанию, целиком посвятил себя тому, что мы называем пением, то есть определенному делению в пространстве, что составляет в произведении для игры или пения фигуру, сравнимую с расчерчиванием поверхности при помощи самшитовых линий, образующих партеры сада Тюильри». Заметно также сходство с ме-

Анри Жиссе (?). Иллюстрация к книге «Королевский балет ночи», 1653. Уоддесдон, Собрание Ротшильдов



белью времен Людовика XIV, с очень чистыми геометрическими линиями и плоскостями, пышно украшенными интарсиями. Кратчайшие и простейшие менуэты и гавоты насыщены разнообразнейшими украшениями, которые размещались как над одиночными нотами, так и над группами нот. Способ реализации таких об-

рамлений не отдавался на усмотрение исполнителя, как это происходило в Италии; наоборот, существовал длинный перечень трелей, мордентов, лигатур и т. п., которые надо было применять в точно указанных местах; некоторые композиторы так же подробно выписывали глиссандо и сложнейшие вибрато.

«Люллисты», как с готовностью именовали себя ученики Люлли, распространили французскую сюиту во всей Европе. (Одна Италия устояла перед этими воздействиями, поскольку форма сюиты была предельно чуждой психике жителей этой страны.) С особым интересом сюиту встретили в Германии, где дворы аристократов заимствовали не только господствующую в Версале моду, но и новую французскую музыку. При этом возникали интересные конфликты между сторонниками разных стилей. Французская, итальянская и немецкая инструментальная музыка и ее важнейшие формы — сюита «люллистов», концерт и полифония — соединились в «смешанный стиль». Такой тип композиции не был простым конгломератом стилей, поскольку композитор свободно избирал нужный стиль как основную форму, в которую он мог в любой момент добавлять другие элементы. В увертюрах, написанных Бахом преимущественно во французском духе, предостаточно характерных особенностей иных стилей, которые и олицетворяют истинно баховский синтез.

Произведения, встречающиеся в сюитах Баха, всегда относятся к традиционным формам. Переработанные в довольно свободные концертные пьесы, они сохраняют лишь видимую связь со своими танцевальными прототипами. Их названия, очерчивая жанр, должны были прежде всего указывать на происхождение от определенного танца. Маттезон в связи с этим писал: «Аллеманда для танца и аллеманда для слушания отличаются, как небо и земля». Надо признать, что темп и характер отдельных частей сюиты очень непостоянны, даже если каждый танец сохраняет свой типичный характер. Перейдем теперь к очерку их истории.

Аллеманда не встречается ни в одной из оркестровых сюит Баха и не представлена в них под этим названием; медленные части четырех увертюр тем не менее представляют собой не что иное, как стилизованные аллеманды. В XVI веке темп этого танца был довольно быстрым, мелодия простой и очень напевной. Поскольку в XVII столетии аллеманды уже не танцевались, открывалось широкое поле для изобретательности композитора. В меру своей эволюции

аллеманды становились все более медленными, как и большинство остальных танцев. В начале XVIII века аллеманда стала торжественным, мастерски обработанным произведением. Вальтер так описывал ее в своем «Лексиконе» 1732 года: «Аллеманда… в сюите словно утверждение, из которого вытекает следующее: ей свойственны серьезность и достоинство, собственно так ее и надо исполнять». Французская и немецкая аллеманды в то время остро пунктировались, удерживаясь в плавном и регулярном движении шестнадцатых. Обе ритмические структуры в равной мере присутствуют в медленных частях увертюр Баха. Из-за этого часто возникают чудесные сопоставления, когда одни голоса двигаются в пунктирном ритме, а верхний голос или бас в то же время плывет равномерными шестнадцатыми. Такие соединения очень выразительно представлены в увертюрах первой и четвертой сюит, во второй же и третьей сюитах во всех голосах царит пунктирный ритм.



Иллюстрация из книги Симона Гильома «Танцевальный альманах, или Положения и движения аллеманды», 1770

Куранта — старинный придворный танец. С конца XVII века ее играли как инструментальное произведение, но уже не танцевали. К тому времени образовались две типичные формы куранты: итальянская записывалась в размере $^3/_4$ или $^3/_8$ быстрым и даже торопливым движением восьмых или шестнадцатых; вторая, французская, была значительно медленнее и записывалась в размере $^3/_2$. Однако часто ловкие смещения акцентов приводили к тому, что метр становился трудно распознаваемым на слух ($^3/_2$ или $^6/_4$). В произведениях Баха встречаются оба типа. Куранта из Первой сюиты чисто французская; описание Маттезона идеально ей соответствует: «Чувство или же движение души, которые может передавать куранта, — это сладкая надежда. Ибо есть в этой мелодии что-то смелое, мечтательное и вместе с тем радостное: все три элемента объединяются в надежду». Маттезон демонстрирует эти три элемента в куранте, мелодия которой очень близка к баховской и может считаться подходящим примером.

Гавот был сначала французским простонародным танцем, который в XVI веке начали исполнять при дворе, благодаря чему он приобрел изящество. На протяжении веков он оставался одним из самых любимых придворных танцев, пока в XIX столетии не вышел из моды. Гавот до сих пор танцуют в некоторых регионах Франции. Его характеризует умеренная порывистость — радость, которая никогда не теряет контроль над собой. Гавоты «иногда играются живо, а иногда ис-

подволь» (Вальтер). Затакт из двух четвертных нот сдерживает все слишком неожиданные движения. Многочисленные гавоты в сюитах для гамбы Марена Маре обозначены указаниями относительно темпа и характера: «legèrement» (непринужденно), «gracieusement» (с изяществом) или «gay» (весело). Гавот часто служил основой для больших форм, таких как рондо; рондо из Сюиты си минор — это по сути «Gavotte en Rondeau». Гавоты во всех четырех оркестровых сюитах Баха отличает умеренно-радостный характер.

Бурре также был французским народным танцем, который, как и гавот, в XVI веке входил в круг придворных танцев. Во всех старинных описаниях бурре охарактеризован как очень близкий к гавоту танец, лишь немногим быстрее, веселее и решительнее. Благодаря затакту в виде четвертной ноты или двух восьмушек, бурре начинается будто с бодрого подскока.

Самым популярным из придворных французских танцев был, конечно, ***менуэт***. Первым его использовал в своих операх Люлли, после чего менуэт стали танцевать при дворе Людовика XIV очень часто. Менуэт как придворный танец, будучи по происхождению быстрым народным танцем из Пуату, сначала бодрый и веселый (Броссар, 1703), лишь с течением времени приобрел элегантность, его темп замедлился, а характер становился все более умеренным. Сен-Симон приводит конкретную причину этой эволюции: стареющий Людовик XIV потребовал, чтобы менуэт играли медленнее, поскольку быстрый танец чрезмерно утомлял его; со временем такой темп распространился по всей Франции. В «Энциклопедии» 1750 года характер менуэта определен как «умеренный и благородный». Когда его танцевали, то выполняли движения и поклоны просто, сдержанно. Такая тактичная элегантность получила свое отражение и в концертном менуэте начала XVIII столетия, от которого Маттезон требовал «только умеренной веселости». По свидетельству Кванца 1739 года, «менуэт играется таким образом, чтобы он поддерживал или будто поднимал танцора; четверт-

Мастерская Андре Буи. Портрет Марена Маре, 1704. Париж, Музей музыки

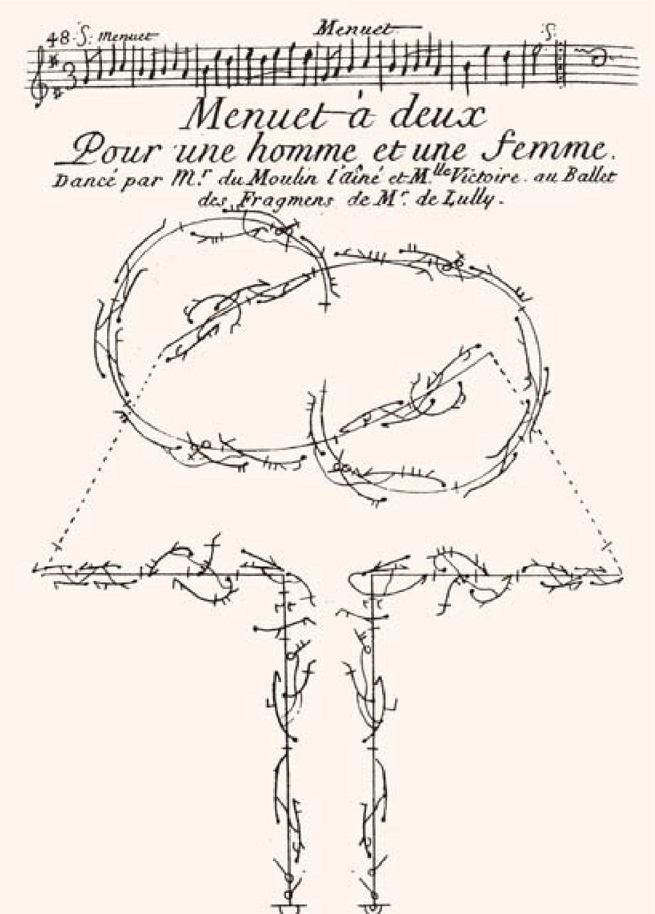


ные ноты нужно акцентировать несколько более сильным протягиванием смычка, хотя и коротким».

Паспье — быстрый менуэт, был популярен в Англии и встречается, например, у Пёрселла под названием paspé. Большинство паспье писалось на $^{3}/_{8}$ с частым объединением двух тактов в один на $^{3}/_{4}$ (гемиоль), что придает произведению особый ритмический шарм. Кванц очень подробно описывает, как надо исполнять эти гемиоли: при помощи «коротких отдельных движений смычка». Естественной характеристикой паспье были задорные восьмушки, «природа этого танца почти фривольна», утверждал Маттезон. Паспье из Первой сюиты Баха имеет с такой схемой довольно отдаленную связь. Даже если он и быстрее менуэта из той же сюиты, то, во всяком случае, не является задорным.

Форлана — примитивный народный танец, который, очевидно, распространили в Венеции сербо-хорватские эмигранты. В XVIII столетии он стал любимым танцем венецианской публики. Композиторы использовали форлану только для изображения бурного народного веселья, например во время карнавала. Схематический пунктирный ритм и повторение коротких музыкальных секвенций подчеркивали неистовость этого танца. Тюрк еще в 1798 году писал: «Форлана — это танец на $^{6}/_{4}$, который очень распространен в Венеции среди обычного люда. Этот веселый танец требует довольно быстрых движений».

Постепенная эволюция от быстрого танца к медленному очень четко видна на примере ***сарабанды***. Вероятнее всего, она происходит из Мексики или Испании и около 1650 года стала известна в Европе как танцевальная песня, насыщенная распущенной эротикой. Сначала она была запрещена — певцы, исполнявшие сарабанды в Испании во времена Филиппа II, рисковали получить тюремное заключение на несколько лет, а уже в первой половине XVII столетия ее без удержу танцевали при испанском и французском дворах. В Англии сарабанда



Фигуры менуэта. Иллюстрация из «Сборника танцев» Рауля Оже Фёйе, 1704

еще долго оставалась быстрым и неистовым танцем: «Сарабанда, — писал Мейс в 1676 году, — быстрая, трехдольного метра, еще более легкая и веселая, нежели куранта». Напротив, во Франции в середине столетия она была преобразована Люлли в танец, преисполненный обворожительности и приподнятости. С того времени сарабанда во Франции постепенно становилась все более степенной и торжественной, в таком виде она и была воспринята немецкими композиторами. «Сарабанда, — утверждал Маттезон, — выражает только почет». Вальтер считает, что «ее мелодия серьезна и особенно ценится и охотно исполняется испанцами».

Происхождение ***полонеза***, столь прославившегося в XVIII веке, не совсем ясно. Правда, начиная с XVI столетия по всей Европе были популярны разнообразные «польские танцы», которые, однако, не имели ничего общего с типичным ритмом полонеза. Последний же распространился лишь в начале XVIII столетия, когда стал общеизвестным в своей окончательной форме — как горделивый, плавный танец, который исполнялся прежде всего во время торжественных приемов при появлении и размещении гостей. Полонез начинался с акцентированного звука, и этот акцент «на раз» придает ему «прямодушный и совершенно свободный нрав» (Маттезон).

Жига несомненно происходит от народного английского танца, который на континенте не танцевали, а сразу переработали в инструментальное произведение. Уже в эпоху барокко его название выводили от слова geigen, тем не менее сейчас к подобной этимологии надо относиться очень осторожно. Первые жиги встречаются у верджиналистов времен Елизаветы, а Шекспир в своей пьесе «Много шума из ничего» характеризует этот танец как «дикий, буйный и чудаческий». Жига всегда была истинно веселой пьесой. Французские клавесинисты-виртуозы XVII столетия, такие как Шамбоньер, д'Англебер, Луи Куперен, включали ее в состав сюиты. Люлли первые жиги в балетных сценах опер писал в пунктирном ритме, в то время как итальянские композиторы круга Корелли в своих сонатах da camera сформировали собственный тип, основанный на равномерном движении восьмушек. Таким образом, как и в случае куранты, возникли два типа жиги: французская, в задорном, пунктирном ритме, и итальянская, стремительная и очень виртуозная в своем движении равномерных восьмушек. Обоим типам свойствен быстрый, стремительный темп. Жиги «обладают страстным, но непродолжительным задором, неистовством,

которое быстро угасает» (Маттезон). Бах лишь в немногих своих сюитах использовал в чистом виде один из этих двух типов жиг.

Французские композиторы вплетали в свои оперы короткие танцевальные произведения, чье название означало либо их функцию в рамках музыки, либо особый характер произведения. Сюита, не подчиняясь единой схеме относительно порядка частей, была идеальной формой, предоставлявшей широкие возможности объединять произведения такого типа. Элементы программности, до тех пор возникавшие в порядке исключения, стали свободно развиваться в профессиональной музыке, а разнообразные формы звукоподражания — звуки колоколов, фанфары труб, астматическое покашливание, людской гам, кудахтанье кур, кошачье мяуканье и прочие отголоски — удостоились чести быть включенными в сюиту в виде ее частей.

К этому типу принадлежат ***badinerie*** (шутка) и ***réjouissance*** (шалость) — особенно популярные названия частей. Интересно, что, кроме названий, это еще и определенные формы с большим взаимным сходством. Так произошло потому, что в то время спокойно обрабатывали заимствованные у других композиторов идеи, и это не считалось плагиатом. Réjouissance «...означает радость, веселость и представлена в увертюрах, где обычно так называли какую-то радостную пьесу» (Вальтер). Это просто ученое название для «удивительно веселого произведения».

В XVI столетии во Франции и Англии название *Ария* (Air) употребляли для определения серьезных песен с гомофонным инструментальным сопровождением. Так в Англии родился особый тип инструментальных

Николя Ланкре. Танцовщица Камарго, ок. 1730. Вашингтон, Национальная галерея



произведений, в которых верхний голос играл сладкую и волшебную мелодию. Во времена Баха слово «Air» было общим названием, обозначавшим разные типы музыкальных произведений, но в первую очередь инструментальные. Телеман в некоторых из своих сюит все танцы называл «Air», употребляя этот термин в значении «часть». Так обозначались в основном медленные произведения, с очень напевным верхним голосом. «Ария главным образом означает мелодию, невзирая на то, исполняется она вокально или же инструментально» (Вальтер); «эта ария для игры… исполняемая на любых инструментах, обычно имеет короткую мелодию, которая разделена на две части, напевную и простую…» (Маттезон).

Французская барочная музыка: впечатляющая новизна

Знакомство с новой, прежде неизвестной музыкой — одно из величайших переживаний, дарованных музыканту. Такое событие, конечно, не зависит от времени создания произведения; одинаково захватывающим может быть первое прослушивание или исполнение как произведения XVII или XVIII века, так и новой композиции, появившейся в наше время. Таким событием для нас, ансамбля «Concentus Musicus», стала встреча с «Кастором и Поллуксом» Рамо. Значение теоретических работ Рамо для истории музыки мы уже понимали, некоторые из нас знали его камерную музыку и произведения для клавесина, и даже одну-две кантаты. Мы знали также, что он сам и его современники считали его оперы важнейшими и высочайшими достижениями XVIII столетия; тем не менее для нас это было событием, встречей с чем-то совершенно неожиданным. В самых смелых мечтах мы не решались предположить, что эти покрытые библиотечной пылью фолианты скрывают такую замечательную музыку, совершенно революционную для своего времени.

Мы старались установить, какие факторы влияют на то, что одни шедевры промелькнут как бабочка и исчезнут, а другие имеют вневременное значение. Почему же определенные произведения становятся прославленными, известными и исполняются повсюду? Очевидно, существует «беспристрастный» суд истории, которая отделяет зерна от плевел; но чтобы произведение могло

предстать пред этим судом, сначала оно должно быть извлечено из архивов, где дремлет зачастую несколько столетий, и исполнено. Возможно, в случае Рамо важную роль сыграл тот факт, что французская музыка в XVIII веке и даже позже находилась в определенной изоляции от европейской музыкальной жизни. Франция — единственная страна, которая не признавала международного языка итальянской барочной музыки, противопоставив ей свою собственную, абсолютно иную музыкальную идиому. Возможно, для остальной Европы французская музыка была своего рода иностранным языком, чья красота могла открыться только тем, кто посвятил себя ее изучению со всей страстью и любовью. Мы, музыканты, тоже не свободны от этого. Насколько итальянская музыка нам понятна даже в крайне слабом исполнении, настолько много кропотливых усилий должен приложить исполнитель или слушатель французской музыки для постижения ее сути. Возможно, именно этот всеобщий страх перед французской музыкой задержал возрождение шедевров Рамо.

Во время оркестровых репетиций «Кастора и Поллукса», исполняя любой очередной номер, мы должны были повторять себе, что эта музыка написана в 1737 году, в эпоху возникновения великих творений Генделя и Баха! Необыкновенное новаторство ее музыкального языка было, вероятно, в те времена ошеломляющим: Рамо опережал не только Глюка на сорок с лишним лет, но и — со многих точек зрения — венских классиков. Это казалось невозможным: чтобы один композитор мог придумать настолько радикально новую инструментовку и новый способ использования оркестра. В этой сфере Рамо не имел предшественников. Его гармония также захватывающа и ослепительна — вне границ Франции она воспринималась в те времена как набор диссонансов, шокирующих и безобразных гармонических последовательностей. Тем не менее еще до него было несколько французских и английских композиторов, которые иногда применяли такую авангардную гармонию.

Франсуа Пюже. Музыкальное собрание, 1688. Париж, Лувр



У нас было то же ощущение, которое описал Дебюсси в своей рецензии на исполнение «Кастора и Поллукса»: все, что приписывалось Глюку, уже задолго до него имелось у Рамо в музыкально совершенном виде. Хотя мы и не знали

текста Дебюсси, сходство между Глюком и Рамо было очевидным с первых минут.

Во времена, когда эволюция, безусловно, продвигалась значительно медленнее, чем сегодня, нововведения в сфере музыкальной драматургии семидесятых годов XVIII века на самом деле были полностью сформулированы на сорок лет раньше. Что же означают такие музыкальные «параллели»? Рамо родился слишком рано, должно быть, в этом была его ошибка.

Французская опера: Люлли – Рамо

В XVIII веке оперы Рамо стали первыми шедеврами в этом жанре, написанными во Франции, и несомненно принадлежат к высочайшим достижениям французской музыки вообще. Здесь я попробую коротко охарактеризовать ту особую ситуацию, благодаря которой эти произведения, так долго недооценивавшиеся и вне Франции практически неизвестные, вошли в историю музыки.

С самого начала XVII века единым общепризнанным центром европейской музыки стала Италия. Экстравертный характер итальянцев и живое воображение южных жителей породили явление, ставшее музыкальным соответствием нового барочного стиля. Монтеверди и его ученики создали новые музыкально-драматические произведения: первые оперы.

Постоянно предпринимались попытки подкрепить приоритет текста и драматического действия над музыкой при помощи теоретических трудов, в соответствии с которыми музыка должна была лишь изысканно усиливать текст, занимая подчиненное положение. Но итальянский язык и темперамент были настолько музыкальными, что совершенно естественным образом (и отчасти благодаря преимуществам абстрактной формы) музыка приобретала все большее и большее значение, пока наконец оперные либретто не превратились в относительно адекватное вспомогательное средство музыкального представления. Эта тенденция заложена в самой природе взаимосвязи между текстом и музыкой, и все теории, провозглашавшие музыку служанкой слова, не выдерживали проверки временем. Поэтому в течение четырех столетий периодически проводились ре-

Жан Антуан Ватто. Любовная гамма, 1715–1718. Лондон, Национальная галерея



формы, стремившиеся вернуть этот волшебный вид искусства к его источникам.

Типично французскую форму оперы, tragédie lyrique*, совершенно противопоставленную итальянской, создал итальянец Жан-Батист Люлли. Он прибыл в Париж в 1646 году в четырнадцать лет, в двадцать уже возглавил королевский оркестр, а в тридцать девять безоговорочно считался властителем французской музыкальной жизни. Очень быстро он приспособился к французскому характеру, который так радикально отличался от итальянского, и, основательно ознакомившись с местными традициями, стал сочинять прекрасную балетную музыку, которая имела здесь столь важное значение. Позже в сотрудничестве с поэтом Филиппом Кино он создал французскую версию того нового вида искусства, каким тогда была опера. Многие элементы — речитатив, вступление к ариозо в форме ритурнели и даже такие основополагающие вещи, как



Николя Жан Батист Рагне. Вид Парижа со стороны Пон-Неф, 1763. Лос-Анджелес, Центр Гетти

увертюра и чакона, были заимствованы в Италии. Но этот материал был обработан в совершенно новой форме, полностью отвечающей противоположным музыкальным требованиям французов и специфике французского языка и поэзии.

Люлли, создавая оперную увертюру, внедрял элементы итальянской инструментальной музыки, но встраивал их в гениальную и в то же время точную схему, определившую форму французской увертюры на

* Лирическая трагедия (*франц.*).

целое столетие вперед. Так случилось и с чаконой: из старого инструментального танца, основанного на вариациях повторяющейся фигуры, Люлли сделал монументальную форму, которая увенчивала акт или, чаще, всю оперу. Такая чакона могла исполняться хором или оркестром, но все же форма ее была достаточно строго фиксированной. Новая форма музыкальной драмы учитывала и традиционную склонность французов к балету: все оперы Люлли переплетены разнообразными танцевальными сценами, преимущественно чисто оркестровыми и лишь иногда — с пением. Подобные танцевальные интермедии в скором времени стали строго упорядоченными: в конце каждого акта возникал своего рода «театр в театре» в виде дивертисмента, который, как и музыкальная «маска» в английском театре, зачастую был мало связан с основным действием.



Неизвестный художник. Портрет Жан- Батиста Люлли. Копия с оригинала Пьера Миньяра, третья четв. XVII в. Шантийи, Музей Конде

Конечно, сама драма, как и в итальянской опере, опиралась на речитативы. Люлли позаимствовал эти формы из итальянского декламационного пения, однако придал им, приспосабливаясь к другому языку, совершенно иной вид. Итальянский речитатив с ритмической точки зрения исполнялся весьма непринужденно: исходя из свободной и реалистической декламации, мелодическая линия естественного течения повествования поддерживалась несколькими сухими аккордами клавесина или лютни. Либреттисты французских опер сознательно использовали изысканный язык, подчиненный суровой дисциплине формы, чей ритм определялся точным метром стиха (чаще всего александрийского). Люлли изучал мелодику и ритм языка, слушая великих трагиков, чье произношение стало для него образцом в речитативах. Позже они поменялись ролями: великие актеры изучали манеру исполнения речитативов певцами. Переводя речь в форму речитатива, Люлли придал ей точный ритм, требуя его строгого соблюдения. Трактовка других вокальных форм, особенно арий, основательно отличалась от итальянской практики. В Италии начиная с середины XVII века певцы имели возможность покрасоваться в bel canto и проявить свое высокое мастерство; во Франции ария была полностью подчинена замыслу произведения и его драматургии и в целом мало отличалась от речитатива.



Жан Лепотр. Премьера оперы «Альцеста» Жан-Батиста Люлли в мраморном дворе Версальского дворца, 4 июля 1674 г. Париж, Национальная библиотека Франции

Таким образом, Люлли, позаимствовав элементы у едва сложившейся итальянской оперы и традиционного французского балета, создал совершенно независимую французскую разновидность музыкальной драмы, которая долгое время оставалась единственной альтернативной версией. Французская опера неизмен-



Жан Берен-старший. Эскиз костюма Миноса к постановке оперы Люлли «Прозерпина», 1680. Париж, Национальная библиотека Франции

но представляла собой сочетание всех форм выражения, присущих музыкальной драме: пения, инструментальной музыки и танца. Люлли и Кино раз и навсегда определили общую форму tragédie lyrique (так во Франции называлась opera seria), придав ей обязательную схему: мифологический сюжет, развитие которого направляется постоянным вмешательством богов и в любом из пяти актов прерывается дивертисментом или более-менее связанными с содержанием оперы легкими танцевальными и вокальными интермедиями, где важная роль отводилась театральным машинам, фейерверкам и летающим механизмам, придававшим балету красочность. Здесь композитор мог применить любые французские формы танца, все типы танцевальных арий, не слишком заботясь об их драматургической связи. Музыкальной и драматической кульминацией был неотвратимый удар грома и посланная богами гроза в последнем акте. Каждый композитор должен был продемонстрировать здесь умение обрабатывать заданную тему.

В искусстве пения Франции царили совсем иные взгляды, чем в остальных европейских странах, где образцом было итальянское bel canto. Франция — единственная из стран, где не смогли одержать верх итальянские певцы, среди которых особенно выделялись кастраты. Иной здесь была и классификация голосов. Женские роли поручались сопрано или меццо-сопрано, в зависимости от характера партии (диапазон голоса в обоих случаях от до первой октавы до соль второй октавы). Для мужских ролей (в том числе в хоре) использовали следующие типы голосов: hautes-contre — очень высокие тенора (до малой октавы — до второй октавы), певшие, вероятно, фальцетом; tailes — низкие тенора; сравнительно высокие баритоны и басы.



Жан Берен-старший. Танцующий морской бог. Эскиз к опере Люлли «Фаэтон», 1683. Париж, Национальная библиотека Франции

Жан-Филипп Рамо (1683–1764) написал первую оперу в возрасте пятидесяти лет, уже будучи известным композитором. На протяжении первых десятилетий своей карьеры он работал органистом в разных провинциальных театрах; в сорок лет осел в Париже и уже не покидал его до конца жизни. Жил скромно и уединенно, но тем не менее имел нескольких состоятельных покровителей. Один из них, генеральный откупщик Ле Риш де ла Поплиньер, пригласил его к себе работать с оркестром и сделал ему протекцию при дворе. Рамо был чрезвычайно самокритичен: его жена утверждала, что он никогда принципиально не упоминал о своих произведениях, которые были созданы в первые сорок лет жизни. С того времени, как он открыл для себя опе-

ру, все другое потеряло для него значение, и в течение следующих двадцати лет им было написано двадцать разнообразных сценических произведений.

Уже первая опера Рамо «Ипполит и Ариция» имела большой успех, сразу вызвав один из тех споров, которые прославили историю французской оперы и, строго говоря, всегда возникали именно вокруг произведений Рамо. Как французский композитор, Рамо был довольно тесно связан с традицией Люлли и считал себя ее продолжателем, не впадая при этом, как он сам говорил, в «рабское подражание». Его обвиняли в измене французской опере Люлли, в использовании итальянских созвучий (например, уменьшенного септаккорда) и написании деструктивных сочинений. «Рамисты» и «люллисты» сформировали два противоположных лагеря. В скором времени спор серьезно обострился и приобрел бурный характер: в так называемой «войне буффонов» Рамо был рьяным защитником французской музыкальной традиции (что признавали также и другие); выступал против почитателей группы итальянских комедиантов, исполнявших оперу «Служанка-госпожа» Перголези в форме интермеццо между актами оперы Люлли. В данном конфликте речь шла об основных принципах французской и итальянской музыки. Главным неприятелем Рамо был не кто иной, как Жан-Жак Руссо, который в своем «Письме о французской музыке» осудил ее, а вместе с ней и музыку Рамо острейшими словами, признавая право на существование лишь за итальянской музыкой. В этом споре сторонники Рамо одержали верх, о чем свидетельствует громкий успех второй версии оперы «Кастор и Поллукс» в 1754 году. Двадцать лет спустя конфликт разгорелся снова; место Рамо занял Глюк, но предметом разногласий были те же различия между французской и итальянской оперной музыкой. Ожесточение, с которым велась борьба в этом культурном споре, затрагивало даже частную жизнь. Например, чтобы встретить радушный прием при нанесении визитов, следовало прежде всего ответить на вопрос: кто ты — «глюкист» или «пиччинист».

Можно понять неприязнь, которую «люллисты» ощущали к Рамо. Наряду с формами, самостоятельно им разработанными и которых он щепетильно придерживался (общеизвестна его приверженность к традиционализму), Рамо открыл или даже изобрел целый арсенал абсолютно новых средств выразительности и первым применил их в музыке. В определенном смысле он писал французские оперы в старинном стиле,



Жак Андре Авед. Портрет Жан-Филиппа Рамо (?), ок. 1728. Дижон, Музей изящных искусств

которые тем не менее звучали очень современно, более того, даже авангардно. Возможно, именно это и было тем связующим звеном между барокко и классицизмом, которого недоставало и которое так долго искали. Гармония Рамо — с точки зрения богатства и смелости — опережала свое время на несколько десятилетий. Достаточно присмотреться к инструментовке значительных оркестровых форм (увертюры, чаконы), хоров, а также речитативов accompagniato, чтобы заметить настоящую новизну: духовые инструменты, применявшиеся в барочной музыке только наподобие регистров или сольно, у Рамо часто выполняют функцию автономной гармонической основы или прибавляются к струнным для реализации басовой линии. Благодаря этому разные эффекты могли быть представлены одновременно, не теряя своей достоверности и понятности. Считалось, что подобную технику открыл Глюк, причем позже на тридцать лет. Для усовершенствования драматического развития Рамо ввел многочисленные промежуточные формы между арией с аккомпанементом и речитативом secco. Разнообразные речитативы accompagniato, так же как инструментовка и гармония, изобилуют красками, не встречающимися в ту эпоху, — все это дает звучание доселе неслыханное. Партии духовых инструментов в большинстве своем облигатные, написаны всегда специфическим для данного инструмента способом: это особенно четко можно увидеть на примере фаготов, роль которых не сводится лишь к усилению баса.



Жозеф Дюплесси. Портрет Глюка, 1775. Вена, Музей истории искусств

Речитатив accompagniato был той областью, в которой Рамо мог прежде всего отдаться воплощению ярких реалистических звуковых образов: «подражание природе» было основной идеей французской музыкальной эстетики XVIII столетия. «Гром» в пятом акте «Кастора и Поллукса», молния, грохот, буря отображаются с помощью неистового тремоло и разнообразных пассажей струнных, неожиданных аккордов духовых и акцентированных выдержанных звуков. Мрачный образ бури сменяется — почти как в романтической звукописи — сценой, полной солнца и тепла: из шести духовых инструментов, которые воссоздавали гром и молнии, остается только мелодичная флейта, тучи исчезают, и с чистого неба нежно и мягко нисходит Юпитер. Партия фагота трактуется независимо и используется исключительно для достижения колористического эффекта, что также чрезвычайно ново. Рамо первым использовал фагот в верхнем диапазоне вплоть до ля первой октавы. Кажется, здесь истоки всех достижений

классиков. Если представить, что эта опера была создана в 1737 году, когда Бах и Гендель писали свои оратории и кантаты, а новшества мангеймской школы были еще в зародыше, то можно оценить огромное значение гения Рамо для истории музыки. Опера «Кастор и Поллукс» была воспринята современниками с энтузиазмом. Делаборд в своем «Очерке старинной и современной музыки» писал: «Эта замечательная опера выдержала сто спектаклей с неизменным успехом у восхищенной публики; она обращалась сразу и к душе, и к сердцу, к уму, к глазам, ушам и воображению всего Парижа». В начале XX века «Кастор и Поллукс» снова была поставлена парижской Schola Cantorum; присутствующему на этом исполнении Дебюсси пришло в голову сравнение с Глюком: «Гений Глюка глубоко укоренился в произведении Рамо… Сопоставив их между собою, можно убедиться, что Глюк мог занять место Рамо на французской сцене лишь потому, что он вобрал и усвоил все самое прекрасное в произведении этого последнего». Дебюсси также описывает начало первого акта: «После увертюры, которая производит шум, необходимый для того, чтобы можно было уложить шелковые кринолины, возносится жалостное пение хора, отдающего последнюю дань уважения умершему Кастору. Мы сразу погружаемся в трагическую атмосферу, которая тем не менее имеет человеческое измерение, так как в ней не ощущается античных контуров… Просто это люди, которые плачут, как и мы. Потом выходит Телаира и выражает свою боль самым трогательным плачем, который когда-либо изливался из любящего сердца… Во втором акте… стоило бы цитировать всё… ария-монолог Поллукса «Nature, amour qui partagez mon sort» («Природа, любовь, разделяющие мою участь») настолько оригинальна по выразительности и настолько новаторская по строению, что пространство и время перестают существовать, а Рамо кажется нашим современником, которому мы могли бы выразить свое восхищение после спектакля… Перейдем к последней сцене этого акта. Геба, богиня молодости, танцует во главе Небес-



Пьер-Дени Мартен. Вид Версаля, 1722. Версаль



Королевский оперный театр в Версале, 1769–1770. Арх. Жак Анж Габриэль, Огюстен Пажу

ных Утех… Никогда еще ощущение спокойной и тихой неги не находило такого совершенного выражения; все это переливается до того лучезарно в атмосфере волшебства, что необходимо все спартанское мужество Поллукса, чтобы устоять против чар и продолжать думать о Касторе. (Что касается меня, то я уже порядком успел позабыть о нем.)»
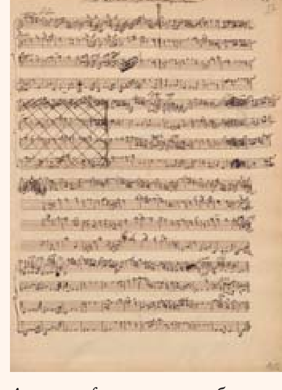
В отличие от инструментальной музыки, которая преимущественно записывалась довольно подробно, композиторы сначала писали оперы в виде очерка. Так было в случае итальянских опер Монтеверди и Корелли, а также французских опер Люлли и его преемников. Однако сохранились многочисленные оркестровые голоса этих произведений, датированные временем их исполнений в Париже; для некоторых из них можно воссоздать полную партитуру. Конечно, на основании этих голосов очень трудно понять вклад композитора; в большинстве случаев они были творениями самих исполнителей или ловких аранжировщиков, которые, возможно, были выходцами из «мастерских» композитора. Большинство опер Рамо дошло до нас именно в таком виде. Что касается «Кастора и Поллукса», то существуют две печатные партитуры: первая версия 1737 года и вторая — 1754-го, обе обработаны в виде очерка — увертюра записана только на двух нотоносцах, на которых размещены лишь несколько указаний относительно инструментовки (в Allegro встречается несколько раз «скрипки», «гобой», «фаготы» или tutti); партии флейты и гобоя иногда записаны полностью, а средние голоса — никогда. Вместе с тем динамика, включая промежуточные градации, обозначена довольно детально. Оркестровый материал, сохранившийся от первых исполнений, позволяет составить полную партитуру, в основном пятиголосную, с двумя альтовыми голосами, которая вызывает впечатление аутентичной. Ее совершенство наводит на мысль, что средние голоса и особенности инструментовки являются делом самого Рамо или, во всяком случае, были выверены композитором; немногочисленные указания, находящиеся в этих голосах, очень детально перенесены в печатные партитуры. Существует также целая серия обработок, которые, несомненно, не получили бы согласия композитора (так как их инструментовка очень далеко отходит от его указаний), но которые все же свидетельствуют, насколько велика была степень свободы, предоставленная исполнителям. (Существует, кстати, партитура, где кроме флейт, гобоев и фаготов есть также валторны, чье использование точно не входило в намерения компози-



Жан Луи Феш. Госпожа Дюплан и Николя Желен в постановке оперы «Кастор и Поллукс», 1772. Париж, Национальная библиотека Франции

тора; в этой версии сольные партии фаготов поручены альтам и т. д.)

Помимо проблем текста и инструментовки, в каждой барочной опере надо также выяснить вопрос импровизации и мелизматики. В этом деле французы были намного щепетильнее итальянцев, не допускали никакого произвола, признавая единые и точно установленные правила для инструментальной музыки, требующие чрезвычайно изысканного и продуманного исполнения. В каждом отдельном случае надо было решать, какое именно украшение применить («перед» или «после» ноты, длинную или короткую аподжиатуру, обрамление с завершением или без него и т. д.). «Даже когда украшение исполняется наилучшим образом, — говорит Рамо, — если при этом „чего-то“ недостает, если оно слишком или недостаточно длинное или короткое, если его нарастание и замирание будет всегда длиннее или короче затихания звука, словом, если ему не будет хватать той точности, которой требуют выразительность и ситуация, то любое украшение навевает скуку». Подобные мелизмы были перенесены из инструментальной в хоровую и вокальную музыку. Рамо завершает эволюцию, которая началась где-то на сто лет раньше, во времена Люлли. Несмотря на то что он был композитором-новатором в разных аспектах, часто даже забегая в будущее, он считался хранителем французской оперной традиции. Он сохранил в дивертисменте даже тот «гром» — «tonnère» и считал, что ирреальность божественных сцен является характерной особенностью настоящей оперы. И все же Рамо сумел, как никто до него и мало кто после, открыть совершенно новые возможности, скрытые в традиционных формах.



Автограф партитуры балета «Паладины» Рамо, 1760. Париж, Национальная библиотека Франции

Раздумья оркестрового музыканта на тему письма В. А. Моцарта

Письмо от 3 июля 1778 года, написанное в Париже: «На открытие сезона Concerts Spirituels я написал симфонию. [...] она всем исключительно понравилась. Во время репетиции я очень расстроился, так как в жизни не слышал (и не видел) худшей игры. Трудно даже вообразить, как издевались над моей симфонией два раза кряду... Я хотел, чтобы ее еще раз сыграли, но здесь

столько деталей исполнения, что времени не хватило. [...] В середине начального Allegro есть такой пассаж, который должен нравиться. Увлеченные слушатели наградили его аплодисментами. Я чувствовал, что он произведет эффект, и в конце первой части повторил его снова da capo*. Andante тоже понравилось, но более всего — заключительное Allegro. Я знал, что здесь заключительное Allegro обычно начинается так же, как и первое: с tutti всего оркестра, в унисон. Но я первые восемь тактов начал piano, только двумя скрипками, а потом — неожиданное forte. Слушатели неодобрительно отнеслись к piano (как я и ожидал). Но вот загремело неожиданное forte... Вот они слышат forte, и бурные аплодисменты — это будто одно и то же».

12 июня: «...не упустить Premier coup d'archet!** и этого достаточно».

9 июля (Моцарт описывает свой разговор с Ле Гро, директором Concerts Spirituels): «Симфония имела полный успех. Ле Гро был ею очень доволен и сказал, что это наилучшая симфония его программ, хотя, по его мнению, Andante не совсем удалось, поскольку несколько длинновато и в нем слишком много модуляций. Но это потому, что слушатели забыли здесь взорваться такими же неожиданными и длительными аплодисментами, как после первой и последней части. Так думаю я и все другие знатоки, а также большинство почитателей и слушателей. Вопреки мнению Ле Гро я считаю, что Andante совершенно естественное и краткое. Тем не менее, чтобы удовлетворить его (а по его мнению, также и многих других), я написал другое Andante. Оба красивы, каждое по-своему, каждое в своем характере. Теперь это второе мне тоже больше нравится».

Первый фрагмент — это отрывок одного из самых замечательных писем Моцарта, написанного в ночь после смерти матери. В первой части он старается успокоить отца и — извещая, что мать тяжело больна, — подготовить его к удару. Сразу после этого наступает живое и беззаботное описание исполнения Парижской симфонии. Для нас такое сопоставление довольно шокирующее, но для глубоко религиозных людей того времени смерть была близкой знакомой.

Парижский оркестр, для которого написана эта симфония, был довольно большим (для того времени) ансамблем. Кроме смычковых инструментов, в него входили поперечные флейты, гобои, кларнеты, фаготы, валторны, трубы и литавры. Тем не менее звучание того

* С начала (*итал.*).

** Первый удар смычка (*франц.*).

оркестра мы должны представлять как нечто противоположное тому, к чему привыкли теперь: старинные смычковые инструменты звучали тише и очень проникновенно; валторны и трубы были вдвое длиннее и имели меньший, чем сейчас, диаметр, вследствие чего звучание было более слабым, но — собственно относительно труб — ярким и агрессивным; вентилей еще не существовало, извлекать можно было только натуральные звуки. Деревянные духовые инструменты также звучали тише, но каждый из них имел довольно характерное звучание. В итоге тогдашний оркестр — даже в forte — звучал менее массивно, чем идентичный современный коллектив. Его звучание было более красочным, менее округленным и не таким монолитным, как теперь. Дирижера не было, знак для вступления подавал первый скрипач.
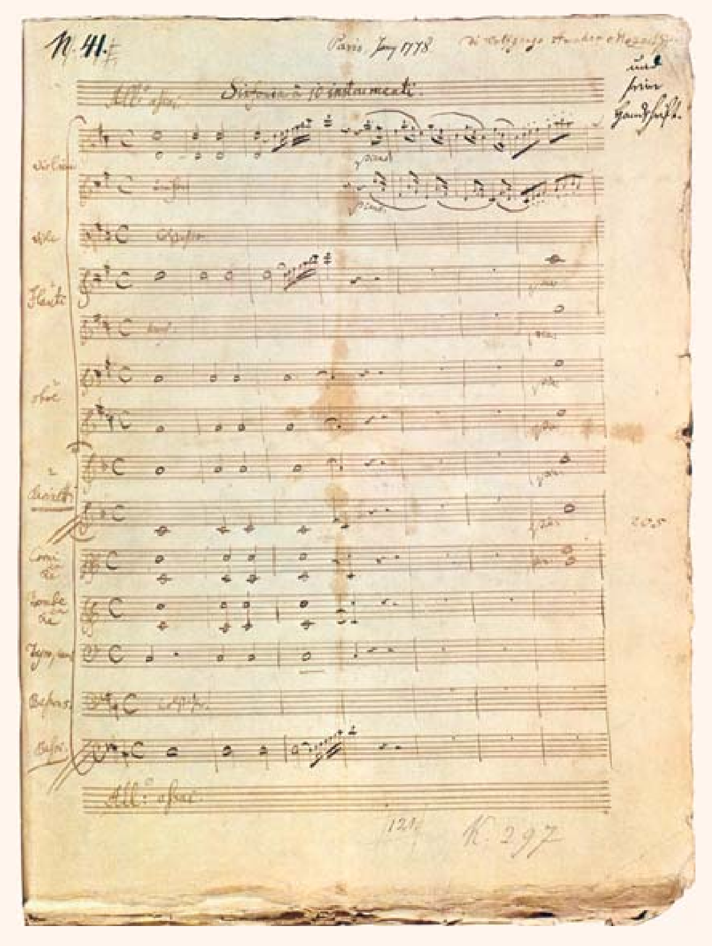


Автограф письма Моцарта отцу от 3 июля 1778 г. Зальцбург, Моцартеум

Отчет Моцарта об исполнении симфонии сейчас для нас особенно интересен, тем более что подобное ценное свидетельство композитора говорит нам не только о реакции публики на эффекты, но также о тщательном планировании подобных эффектов. Моцарт изучал программы Concerts Spirituels и вкладывал в произведение всю свою изобретательность для достижения максимального эффекта. Жаль, что мысли Моцарта относительно впечатления, которое вызывала эта симфония, не напечатаны на первой странице партитуры. Это было бы неоценимой помощью для многих дирижеров, которые заботятся об аутентизме и не имеют этого письма перед глазами.

Симфония начинается унисоном forte. Это «Premier coup d’archet» — неожиданное forte всех струнных — было известной особенностью Concerts Spirituels, ожидаемой в начале каждой симфонии. Какая же чуть ли не детская радость переполняла Моцарта по поводу эффекта, примененного в финале! Вместо ожидаемого forte — поскольку «coup d’archet» был ожидаем и в начале последней части — указывает первой и второй скрипкам играть тихим, филигранным дуэтом, чтобы вызванное таким образом напряжение разрешить восемью тактами позже в звучании forte всего оркестра в унисон. К сожалению, лишь немногие исполняют данную симфонию таким образом.

Какой же это фрагмент из первой части «увлеченные слушатели наградили аплодисментами»? Речь идет о нежном пассаже струнных, которые играют spiccato



Автограф партитуры Парижской симфонии, 1778. Берлин, Государственная библиотека

в октаву, вместе с длинными аккордами флейт и гобоев и пиццикато в басу. Этот фрагмент, о котором Моцарт во время сочинения уже знал, что он «произведет эффект», теперь в большинстве случаев играется обычно так, что на него никто не обращает внимания. Нынешний слушатель не замечает в нем ничего особенного. Композиторы минувших эпох могли рассчитывать на внимательную аудиторию, которая разбиралась в музыке, была способна подмечать каждый новый замысел, каждый инструментальный эффект, каждую мелодическую и гармоническую особенность и с восторгом реагировала «за» или «против». Нынешняя публика концентрирует свою заинтересованность не на композиции, а на исполнении, которое оценивает — надо это признать — со знанием дела.

Замечания относительно публики тоже очень интересны. Моцарт абсолютно не испытывает неприязни к аплодисментам между частями, а также во время самой музыки, в некоторой степени даже предусматри-

вает их. Такие проявления признания были для композитора свидетельством того, что его поняли. Во время первого исполнения часть музыки должна была обязательно затеряться в шуме, поднятом публикой; из-за этого репризы также приобретали особое значение. После полного сосредоточения при исполнении Andante аплодисментов, очевидно, не было. Сегодня мы не знаем первичного Andante, которое Моцарт считал наилучшим из всех частей, хотя и признавал вместе с тем, что второе ему не уступает: «Оба хороши, каждое посвоему». По реакции публики видно, как глубоко изменился способ музицирования и слушания музыки. Раньше слушатели стремились к тому, чтобы их постоянно удивляли дотоле неслыханными новинками. Они также с готовностью поддавались взрывам энтузиазма, если гениальному композитору удавалось придумать нечто очень эффектное. Уже известное, знакомое никого не интересовало, все стремились к новому, и *только* к новому. Напротив, сегодня интересуются *только* тем, что известно и даже чересчур известно. Желание слушать исключительно знакомые вещи оказалось в конце концов уж слишком обычным — во всяком случае, мы, музыканты, чувствуем подобное особенно отчетливо, когда через короткие промежутки времени несколько раз для той же самой публики исполняем, например, Симфонию № 7 Бетховена или когда с неудовольствием отмечаем отсутствие интереса у публики, а иногда и у дирижеров к неизвестным произведениям, как современным, так и старинным.

Это приводит к еще одной, к сожалению, печальной рефлексии, которая также возникает после прочтения письма Моцарта. Композитор горько и отчаянно жалуется, что его симфонии уделено очень мало репетиционного времени. «У меня здесь столько вещей для исполнения, что не хватило времени...» В определенных фрагментах Парижской симфонии даже нынешние оркестры встречаются с трудностями, которых никак не преодолеть на протяжении двух репетиций, достаточно вспомнить хотя бы тот дуэт скрипок из начальных тактов финала. Если сегодня исполняется какая-то симфония Моцарта или Гайдна, кроме трех или четырех наиболее известных, то она обречена на жалкую судьбу Золушки. Дирижеры большую часть времени на репетициях посвятят «презентационному» произведению, венчающему программу, которое, как правило, известно всем музыкантам наизусть, и под конец последней репетиции быстро пролетят через симфонию Моцарта, которая служит чуть ли не в качестве «разогрева» в на-



Иоганн Георг Эдлингер. Портрет Моцарта, ок. 1790. Берлин, Картинная галерея

чале программы: «это же очень легко». Таким образом, произведение, которое, без сомнения, должно быть центром большинства программ, равнодушно импровизируется при публике, которая слушает тоже без интереса.

Никто не сомневается, что Моцарт принадлежит к самым крупным композиторам всех времен. Однако на практике большая часть его творческого наследия не привлекает достойного внимания: предпочтение отдается произведениям несомненно худшего качества. Неужели все дело только в громкости звука?

Судьба оркестровой музыки Моцарта печальна. Значительную часть его прекраснейших произведений почти никогда не исполняют. И мы все еще очень далеки от того, чтобы по достоинству оценить одного из величайших гениев человечества.

Послесловие

На протяжении многих лет моей работы как музыканта и педагога накопилось достаточное количество статей, лекций и докладов, из которых я отобрал помещенные здесь тексты. Я немного их переработал, сохраняя тем не менее стиль разговорной речи. Статья «Об интерпретации старинной музыки» написана в 1954 году, это мое первое письменное заявление на эту тему и вместе с тем кредо родившегося в то же время коллектива «Concentus Musicus». Открывающая книгу глава «Музыка в нашей жизни» — это благодарственная речь, произнесенная после вручения премии Эразма в Амстердаме в 1980 году, и самый поздний текст этой книги.

При составлении я выбирал прежде всего общие темы. Статьи, посвященные Монтеверди, Баху, Моцарту и композиторам, чьи произведения стали центром моей исполнительской практики, я исключал, так как предполагаю опубликовать их отдельно.

Выражаю особую благодарность госпоже доктору Иоганне Фюрштауэр, которая собрала и привела в порядок все тексты. Без нее эта книга не могла бы появиться.

Содержание

Научно-популярное издание

Николаус Арнонкур

МУЗЫКА БАРОККО

Путь к новому пониманию

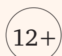
Генеральный директор издательства *С. М. Макаренков*

Ответственный редактор *А. Аширметова*
Корректор *Л. Виноградова*
Макет, верстка, дизайн обложки *Е. Саламашенко*

Подписано в печать 15.02.2019.
Формат издания 70×100 $^{1}/_{16}$. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 29,90. Тираж 2000 экз.
Заказ № .

ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик».
109147, Москва, ул. Большая Андроньевская, д. 23.
www.ripol.ru

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в ОАО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ».
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, д. 14.



Знак информационной продукции согласно
Федеральному закону от 29.12.2010 г. № 436-ФЗ

12+

Николаус Арнонкур (1929–2016) — знаменитый австрийский музыкант, лауреат премии «Грэмми», входящий в пятерку лучших дирижеров всех времен по итогам опроса BBC Music Magazine, лидер движения аутентичного исполнительства, «авангардист, заново открывший классическую музыку». Его записи произведений Баха и Гайдна, постановки опер Монтеверди и Моцарта стали событиями мировой музыкальной жизни. Новаторский подход к интерпретации, основанный на тщательном изучении исторических источников, радикальным образом изменил наши представления о музыке эпохи барокко.

Эта книга — попытка приблизиться к пониманию старинной музыки, сделать ее язык живым и вновь доступным для музыкантов и для слушателей.



ПАЛЬМИРА
Группа Компаний РИПОЛ классик

РИПОЛ классик

ISBN 978-5-386-12501-1
9 785386 125011